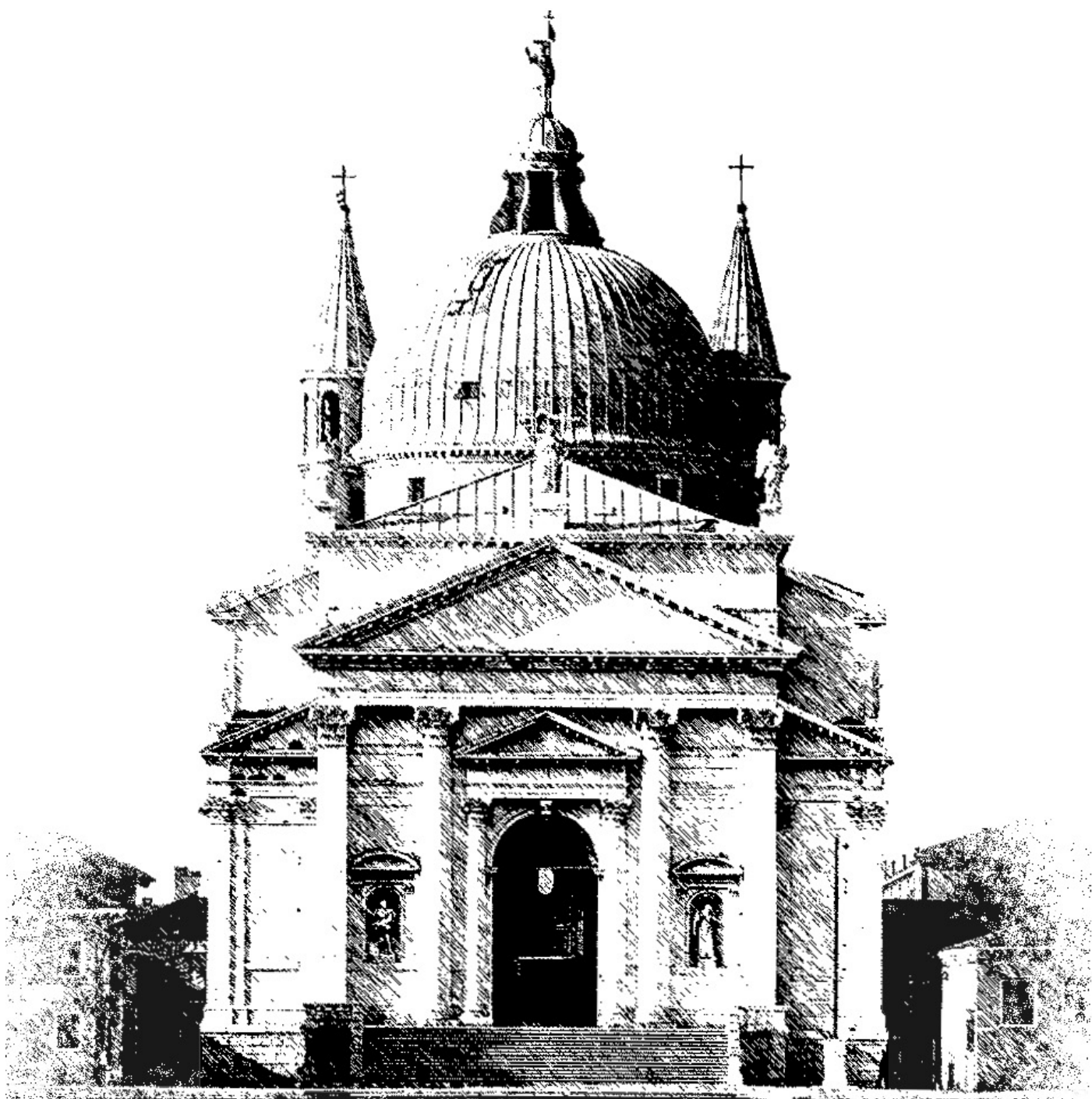


A IGREJA DO REDENTOR EM VENEZA

UMA HEREDITARIEDADE CULTURAL REINTERPRETADA

GONÇALO JOSÉ SANTOS PEREIRA
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA
À FACULDADE DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO EM
ARQUITETURA



A IGREJA DO REDENTOR EM VENEZA

UMA HEREDITARIEDADE CULTURAL REINTERPRETADA

GONÇALO JOSÉ SANTOS PEREIRA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARQUITETURA

FAUP _ ano lectivo 2013/2014

U. PORTO



FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DO PORTO

Orientador: Prof. Arq. José Quintão

Agradecimentos

Agradeço a todos os que colaboraram, de forma directa ou indirecta, para a realização e conclusão desta dissertação, em especial para os meus grandes amigos Alexandra Rato e Gerbert Verheij, pela paciência, apoio e ajuda prestada nas mais diversas situações por que passei.

Ao meu orientador Arq. José Quintão, pelo apoio, correcções e indicações fornecidas ao longo deste percurso que agora chega ao fim, a quem muito agradeço a oportunidade de ter partilhado os seus conhecimentos e sabedoria apesar da distância.

A todos os funcionários, colegas e amigos da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, por tudo o que me proporcionaram, pela dedicação e formação prestada, tal como pelo apoio na realização e conclusão desta dissertação.

Ao meu grande amigo Prof. Miguel Correa, sem o qual não teria conseguido chegar aqui, por todas as nossas construtivas discussões e debates de arquitectura e história que me despertaram a curiosidade e o interesse nesta área, assim como alertar para a importância da história na prática de uma “boa” e “saudável” arquitectura.

Ao meu primo André Pereira pelo suporte dado durante todo o tempo, em especial pela sua dedicação em proporcionar-me tempos memoráveis de distração sobre as preocupações que esta pesquisa me transmitia.

À minha querida amiga e colega Cristina Massimino pelas suas indicações, orientações e discussões sobre a temática, tal como no apoio fornecido no processo de pesquisa.

Quero deixar aqui, igualmente, o meu agradecimento a todos os funcionários da Universidade IUAV de Veneza por toda a colaboração, material fornecido e prontidão na resposta aos meus pedidos.

Gostava ainda de dar uma palavra de força e apoio à Filipa Morais. Que este trabalho te possa servir de incentivo no realizar dos teus sonhos e futuro, sabendo que estarei sempre à disposição para te ajudar.

Por último, agradeço a toda à minha família, em especial aos meus pais António Pereira e Fernanda Pereira, pela compreensão e suporte em todas as minhas decisões, esforço, dedicação e sacrifícios para tornar o meu sonho realidade, e à minha irmã Patricia Pereira, pela sua compreensão, ajuda, paciência e companhia ao longo de toda a minha vida. Sem eles não seria a pessoa que hoje sou.

A todos, um muito obrigado!

Resumo

Título: A Igreja do Redentor em Veneza: uma hereditariedade cultural reinterpretada

O presente trabalho pretende, através da realização de um estudo da igreja Il Redentore de Andrea Palladio, identificar na obra do arquitecto os resultados de uma formação baseada no estudo e pesquisa de obras clássicas, assim como identificar o modo em como a contextualização social e cultural da época se reflecte na obra do arquitecto.

Neste trabalho procura-se igualmente aprofundar o entendimento dos métodos e processos projectuais do arquitecto, quais os seus princípios de base e justificações para o uso de determinadas soluções.

Palavras-chave: Redentor. Palladio. Veneza. Itália. Renascimento. Humanismo. Arquitectura Religiosa. Tratado.

Abstract

Title: The Redeemer Church in Venice: a cultural heritage reinterpreted

The present work intends, through the realization of a study over the Redeemer Church from Andrea Palladio, to identify on the architect's *oeuvre*, the results of a formation based on the studies of the past and classical buildings, as to identify the way how the social and cultural environment of his time reflects within his work.

In this study, it is also intended to deepen the understanding of designing processes and methods from the architect, which are his base principles and justifications for his use of determined solutions.

Key-words: Redeemer. Palladio. Venice. Italy. Renaissance. Humanism. Religious Architecture. Treatise.

Índice

Agradecimentos	1
Resumo/Abstract	3
Índice	5
Capítulo I: Introdução	7
Capítulo II: Contextualização histórica	13
Capítulo III: Palladio, vida e obra	23
Capítulo IV: A igreja do Redentor	43
- Origem	45
- A questão da forma	51
- O exterior	59
- O interior	77
Capítulo V: Influências sobre o Redentore, Gnese	95
- Ventos da Contra-Reforma: uma inflncia sobre o Redentor?	97
- O peso da antiguidade romana e suas formas	105
- Intercambio com o Oriente	117
Capítulo VI: Em modo de conclusão	123
Anexos	135
Cronologia	143
Material Técnico de Apoio	157
Bibliografia e Webgrafia	183
Fonte das Figuras	191

Capítulo I

Introdução

Introdução

Dir-se- que de Palladio já muito foi estudado, no entanto ser difıcil afirmar que se trata de um capıtulo encerrado, pois um único tema como o da igreja do Redentore pode dar origem a um número incalculável de estudos e abordagens. Não se trata somente de um estudo dependente do objecto, mas de um objecto dependente da perspectiva do sujeito que o estuda, uma visão que não se restringe ao conhecimento matemático, de determinações concretas, mas sujeito  interpretação pessoal, por vezes subjectivo, mas sempre espiritual do observador. Deste modo, nunca nenhum capıtulo se encontra verdadeiramente encerrado, assim como não se pretende impor algum facto com a realização deste estudo, somente pontuar uma perspectiva diferente, aberta a diferentes leituras e capaz de contribuir para uma melhor compreensão da obra em estudo.

Revisitar o passado não se trata somente de um processo de enriquecimento pessoal, mas de uma necessidade abrangente a todos os domınios da arquitectura, um processo que nos possibilita apreender novos conhecimentos, tal como a projectar em conformidade com as exigências da nossa hereditariedade cultural.

Palladio surge assim como uma escolha bvıa, não só por se tratar de um arquitecto que influenciou o desenvolvimento da arquitectura mundial nos trezentos anos que lhe seguiram, talvez mesmo o único a quem foi dedicado um movimento especıfico conhecido por *palladianismo* mas, também, por ter recorrido ao estudo do passado para determinar as formas do presente. Se dele várias são as obras de reconhecida qualidade, é na igreja do Redentore que encontramos o culminar de uma vida cheia de estudos e pesquisas, o resumo de uma personalidade imortalizada numa das últimas obras do arquitecto, quase intocada pelos vıcios impostos pelos estilos que lhe seguiram. Encontrando-se a igreja perante tal situação, torna-se no objecto ideal para avaliar não só um conjunto de considerações sobre as interpretações de arquitectura religiosa por parte do arquitecto, mas igualmente a importância da história na sua composição, a relação com a cidade e sua paisagem, a intromissão da cultura socioeconmica nas entrelinhas do edifıcio e suas formas. Uma possibilidade de estudar e rever dados adquiridos no passado perante uma visão distinta com origem numa formação arquitectónica diversa da de tempos antigos.

Palladio, nascido como um gnio predilecto, ou não, a sua carreira e ascensão retomam a curiosa luta pela igualdade de direitos entre todos, tão discutida nos nossos dias. Filho de famılia pobre, trabalhador prematuro que, com a sorte do destino, encontra o caminho certo para se afirmar na história com a sua obra, testemunhos de uma história com a qual podemos aprender a construir o nosso próprio percurso.  através da arquitectura religiosa que Palladio entra em Veneza, alterando para sempre a paisagem daquela cidade, a Serenıssima que se mantinha agarrada  sua tradição cultural, afastada das inovações arquitectónicas que decorriam no centro da Penınsula Itlica, uma porta entreaberta por Sansovino após a fuga deste de Roma, na sequência do saque de 1527, numa altura em que Veneza começava a perder poder e influência na Europa após

consecutivos anos de guerras e lutas de poder comercial e territorial, modernidade finalmente exposta com a ascensão de Palladio e da sua arquitectura no território veneziano. A inovao implementada pela sequência de anos de pesquisa iniciada com o primeiro Renascimento nasce a norte da Itália com Palladio, numa altura em que a nova gerao de arquitectos procurava uma renovao da arquitectura e não a imitao, assim era interpretada por alguns, dos grandes feitos do Império Romano, uma evoluo despoletada pela circulao em massa de textos e documentos que permitiam o enriquecer de conhecimentos nas mais diversas áreas, e que encontrava em Veneza um importante centro de impressão, tal como pelo nascer de uma nova classe social, a burguesia, cada vez mais influente, culta e organizada.

Penso que a questão mais importante neste momento é: porque razão foi Palladio o escolhido para suceder a Sansovino como arquitecto do estado? É a resposta a esta questão que se pretende encontrar nos capítulos II e III da presente dissertao, através do estudo da contextualizao histórica, da vida e obra do arquitecto, procurando identificar os eventos históricos, o contexto sociocultural e as pessoas que determinaram a formao pessoal e arquitectónica de Palladio, momentos que, como em qualquer indivíduo, se enraízam na personalidade do arquitecto influenciando as suas opoes e soluçoes. A partir daqui, estabelece-se um elo de ligao que nos permite analisar a igreja em questão no captulo IV, identificar e procurar determinar os momentos que nos transmitem a identidade única da igreja, os elementos da representao pessoal do arquitecto que estão directamente ligados à sua formao. Pretende-se expor, então, uma visão arquitectónica pessoal sobre as nuances que a igreja apresenta, desmistificar linhas e formas para que se possam apresentar como variáveis a considerar nos dias de hoje, recorrendo ao auxílio de desenhos desenvolvidos pelo próprio Palladio,  análise de plantas, secoes e alçados, e estabelecendo comparaoes entre as suas diversas obras religiosas e obras de outros autores. Identificados os detalhes da igreja fica a questão: qual é a sua origem, qual é a justificao? Destas questoes aborda-se no captulo V as possíveis respostas, as influências externas que determinaram a aplicao das várias formas no Redentore, identificando-se deste modo o conhecimento pessoal de Palladio sobre o tempo passado e coetâneo, traduo da aplicao destes conhecimentos na obra construída.

O objectivo deste trabalho passa por, após determinadas as temáticas dos capítulos anteriores, identificar em Palladio os processos, princípios e ideologias da arquitectura religiosa na igreja do Redentore, entender em como a aplicao de conhecimentos retirados do passado podem ser aplicados nos projectos em concreto, tirando proveito das influências e questoes socioculturais e econmicas às quais Palladio estava sujeito, assim como todo o indivíduo, dando a conhecer novas formas, composioes e interpretaoes da arquitectura que viriam a marcar a história para além da sua época, revelao de uma genialidade arquitectónica formal vinculada à matriz histórica. Por outro lado, tem-se como objectivo, não concluir todo o trabalho de pesquisa como um produto fechado, mas sim, dar  dissertao a hipótese de abrir novos caminhos para novas reflexoes sobre um tema já de si bastante explorado, mas que ainda guarda muitas questoes sem consenso ou resposta.

Capítulo II

Contextualização histórica



Figura 1: vista sobre Santa Maria del Fiore em Florença e sua cupula projectada por Brunelleschi.



Figura 2: fachada do Hospital dos Inocentes, uma das primeiras obras desenvolvidas segundo os princípios do Renascimento.

Contextualização histórica

Entre os séculos XIV e XVI, a Europa central encontrava-se mergulhada numa grande convulsão político-social, econmica e religiosa, especialmente com o aparecimento devastador da peste em 1348, a qual origina uma revolução cultural em toda a Europa, incluindo na Itália, nomeadamente a nível social com o aparecimento de uma nova classe, a burguesia. Poder-se- afirmar que este é o elemento chave que dará origem ao Renascimento do século XV. A burguesia cresce em poder e influência estendendo os seus braços  força política, pressionando o poder dominante até então: a igreja. O aparecer desta nova força vai determinar um novo conceito urbanístico levado a cabo pelo surgir de inúmeros palácios e palacetes, numa luta de representação somente comparável à força das construções religiosas ou de instituições cívicas dentro dos centros urbanos. Na Itália do século XV, os estados mais importantes eram Florença, Veneza, Milão, Nápoles e os Estados Pontifcios, sujeitos a uma constante pressão cultural exterior determinada pelas trocas comerciais que cada estado detinha e, pelas diversas guerras territoriais com objectivos econmicos, tanto a nível interno como externo. Se os estados do norte da Itália mantinham relações privilegiadas com França e Alemanha, Veneza mantinha-os com o Oriente e, os do sul, com os países do Mediterrâneo oriental e Espanha. Disto resulta uma maior independência dos estados do centro da pennsula itlica como Florença, Roma, Siena, Pisa, Ferrara e Urbino, o que lhes permitirá manter uma autonomia cultural relativamente ao exterior. A famlia dos Mdicis é a mais influente sobre Florença, o mais importante centro de produção artístico da época e,  aqui que o Humanismo começa, especialmente com Petrarca (1304-1374), que formula uma teoria de renovação,  semelhança da antiguidade romana, colocando o homem no centro do universo, ou seja, o Humanismo, como que um renascimento de uma glória passada que se perdeu, logo, o Renascimento da glória passada, um legado poderoso que lhes chegava somente sobre a forma de ruínas. Com uma nova mentalidade social e uma maior abertura para as artes do conhecimento, a arte surge como uma ciência que é ensinada em oficinas numa vertente prática, mas englobando uma vertente até então desconhecida, a teoria, que viria a associar à arte outras ciências como a música.

Quando Brunelleschi recupera um sistema de construção romano para cobrir a cúpula da catedral de Santa Maria del Fiore, em Florença (1434 - figura 1), dava-se início a uma recuperação do patrimnio romano como fonte de conhecimento. Já antes, em 1421, tinha construído o Hospital dos Inocentes desenvolvido com base nos pressupostos romanos das ordens arquitectónicas (figura 2). A partir deste momento e com o nascer da tipografia, inventada por Gutemberg, por volta de 1439, difundem-se os ideais explorados por Brunelleschi e seus contemporâneos por toda a Itália, muito por culpa da divulgação de obras teóricas que a tipografia permitia. Alguns dos textos mais traduzidos e, de leitura obrigatória para qualquer humanista em busca da *virt*, eram os escritos de Platão e Pitágoras, clara figuração do desenvolvimento racional que começava a surgir no mundo artístico. Na gnese da arquitectura Renascentista, mais do que um mero *revival*

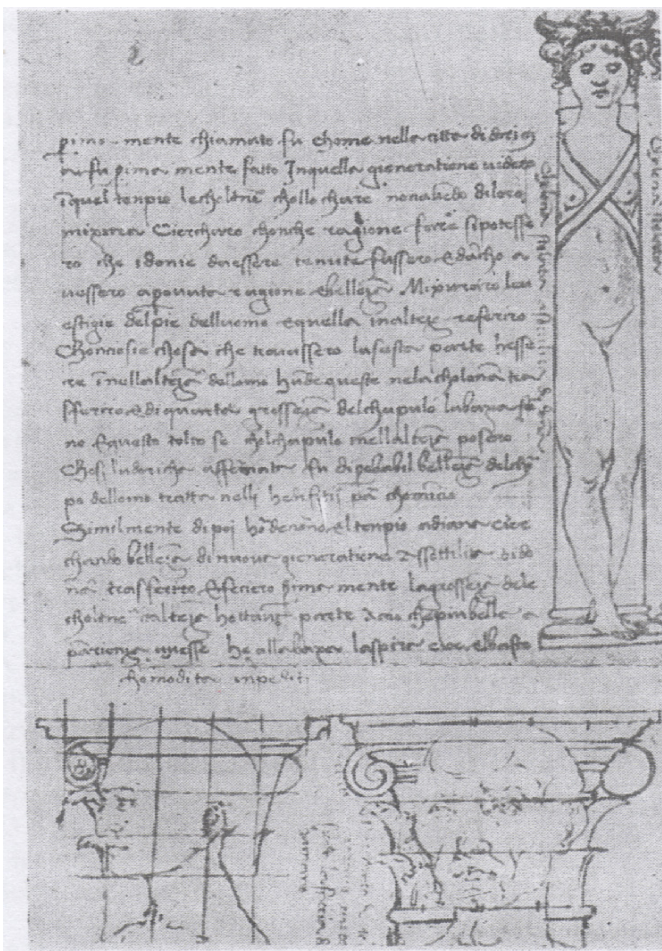


Figura 3: estudos de proporção de Francesco di Giorgio estabelecendo analogias entre a figura humana e a coluna.



Figura 4: capa do livro *De re aedificatoria* de Leon Battista Alberti.

da arquitectura romana, estava a busca pela simetria e harmonia por intermédio de um sistema de proporção, baseado na modulação segundo os princípios das ordens arquitectónicas das colunas gregas (figura 3), sendo o módulo determinad o a partir do diâmetro da coluna, sendo que em Palladio encontramos a totalidade do diâmetro como módulo. Após a difusão que se d , a primeira grande intervenção com pressupostos humanistas surge em Roma que estava sobre a influência de diversos papas humanistas desde 1446, com Nicolau V a propor renovar a cidade toda e reintroduzir o esplendor dos tempos romanos. Uma vez que Florença começava a perder preponderância para a capital, com a morte de Lorenzo de Médici, muitos artistas se deslocam para ali   procura de trabalho. Nesta colossal tarefa a que o papa Nicolau V se tinha proposto conta com o apoio e conselhos de Leon Battista Alberti, o qual escreveu o tratado *De re aedificatoria* entre 1443 e 1452 (figura 4), baseado sobre a leitura do único tratado da antiguidade sobrevivente, o *De architettura* de Vitruvio. Após o renovamento urbano de Roma por Nicolau V, a obra continua sob o papado de Pio II até ao de Júlio II (1503-1513), tendo o último a trabalhar para ele a elite dos arquitectos da época, tais como Michelangelo, Raffaello e Bramante, que tinha a cargo da construção da nova basílica de São Pedro no Vaticano. Roma torna-se assim no novo centro de referência artístico de toda a Itália, atraindo as mentes mais brilhantes que procuravam estudar os monumentos antigos e as novas directrizes estilísticas da cidade eterna. Enquanto isto, o resto do território Italiano mantinha-se parcialmente marginalizado deste centro, assim como Veneza.

Por outro lado, é com o papado de Júlio II, o papa guerreiro (pontificado de 1503-13), que a Itália vai conhecer uma época negra, cheia de conflitos, muito por culpa da República de Veneza e da ameaça que o seu crescente poder econ mico e força militar representavam para os seus inimigos. O alargamento territorial de Veneza entrava, no início do século XVI, em contraste com as ideias expansionistas do papa, que se aliava ao Rei Luís II de França (1462-1515) e a Maximiliano I, Imperador do Sacro Império Romano (1459-1519) contra a República de Veneza, na chamada Liga Cambrai, que incluía ainda o Rei Fernando II de Aragão, a Inglaterra, Hungria, Ducado de Savoia, Ferrara, M ntua e Florença. Após tr s anos de conflitos a norte da Itália, sem conseguir derrubar Veneza, o papa J lio II que comeava a ver-se encurralado perante o poder militar da França, cada vez maior e j  dominando parte do território do norte italiano, declara paz com a Seren ssima por “humilde submiss o” de Veneza, dando início a uma nova coligação na luta contra o rei francês, a Liga Santa, fundada em 1511 entre os Estados Papais, o Sacro Império Romano, Inglaterra, Espanha e Veneza. No entanto, o estado de cisão entre a República Veneziana e o Imperador da Casa de Habsburgo, ou seja, o Imperador do Sacro Império Romano, que detinha interesses no território veneziano, leva a Seren ssima a aliar-se   França em 1515, forçando a Liga Santa a render-se. No final, Veneza tinha conseguido consolidar o seu território, mas encontrava-se rodeada por grandes potências como a Espanhola no Ducado de Milão, o Sacro Império Romano a norte e, o Império Otomano a oriente.

Toda esta instabilidade a norte da Itália tornava o território pouco atractivo para as mentes criativas que proliferavam no centro da pen sula it lica, que agora se encontrava também em crise. Se a guerra entre Florença



Figura 5: vista sobre a Biblioteca Marciana em Veneza de Sansovino.



Figura 6: Palazzo della Ragione (Basilica de Vicenza), projecto de Palladio. As semelhanças com a Biblioteca Marciana são evidentes, sinónimo da adiração que o arquitecto detinha de Sansovino.

e Espanha pelo territ3rio de Pisa começava a provocar alguma instabilidade no seio da popula3o, tamb3m as campanhas militares desastrosas dos Estados Papais levaram a um evento que viria a ser determinante para a dispers3o das ideias renascentistas pelo restante territ3rio italiano, o Saque de Roma¹ de 1527, nomeadamente a norte, com a chegada de intelectuais e artistas de renome refugiados de Roma, entre os quais se encontram Michele Sanmicheli (1484-1559) e Jacopo Sansovino (1486-1570), nomes que vir3o a marcar a forma3o de Palladio. Sansovino rapidamente 3 nomeado arquitecto da Rep3blica de Veneza e leva a cargo a renova3o da Praça de San Marco, pontuada pela magn3fica Biblioteca Marciana (figura 5), obra de capital import3ncia para Palladio que rev3 nela a gl3ria e esplendor da boa arquitectura romana, como afirma no seu tratado *I quattro libri dell'architettura*, obra reinterpretada aquando da reconstru3o do Palazzo della Ragione em Vicenza sob a sua batuta (figura 6).

Ao mesmo tempo, todos estes eventos levaram a um descr3dito internacional da Igreja, que se via agora ameaçada pelas ideias protestantes de Lutero que publica as suas 95 teses em 1517, conquistando muitos fi3is, sobretudo na Alemanha e norte da Europa. Perante tais ameaças e, a fim de evitar uma maior crise institucional, 3 convocado o Conc3lio de Trento, em 1545, pela m3o do Papa Paulo III (1534-49), com o objectivo de estabelecer novas directrizes e uma revitaliza3o da igreja crist3, no que foi o mais longo conv3nio da hist3ria prolongando-se at3 1563. Estavam ent3o lançadas as bases da Contra-Reforma que tiveram na reinstitui3o da Inquisi3o uma das mais importantes medidas e, na qual, estava presente Daniele Barbaro como representante de Veneza, homem que, mais do que amigo, seria um dos grandes influenciadores da forma3o de Palladio.

Com o decorrer do s3culo XVI, a hegemonia comercial de Veneza começava a perder força com a abertura de novas rotas comerciais atl3nticas sob a influ3ncia da expans3o extra-europeira de Portugal e Espanha, tendo perdido para os portugueses o dom3nio das trocas comerciais de especiarias ap3s a dobragem do Cabo da Boa Esperança e consequente descoberta do caminho mar3timo para a 3ndia. Para al3m disso, a ascens3o e pol3tica expansionista do Imp3rio Otomano ameaçava as principais cidades costeiras e portos comerciais da Rep3blica Veneziana, sendo esta obrigada a aliar-se 3 Liga Santa do Mediterr3neo, ap3s a perda do Chipre para os Turcos em 1571, numa tentativa de destruir a frota naval dos turcos na famosa Batalha de Lepanto, ganha por Veneza a 25 de Maio desse mesmo ano. O acordo de paz desenvolvido posteriormente entre turcos e venezianos seria liderado pelo embaixador da Seren3ssima Marc'Antonio Barbaro, irm3o de Daniele Barbaro e protector de Palladio, que mais tarde conseguiria dar-lhe acesso ao mais alto posto de representa3o arquitect3nica em Veneza, como arquitecto conselheiro da Rep3blica, cargo que consegue somente ap3s a morte de Sansovino,

1 O saque de Roma foi um evento militar levado a cabo por tropas de Carlos de Habsburgo, Imperador do Sacro Imp3rio Romano-Germ3nico, contra os Estados Papais. Da vit3ria imperial no conflito entre o Imperador e a Liga de Cognac (aliança entre França, Inglaterra, Mil3o, Veneza e o Papado), a 6 de Maio de 1527, cerca de quarenta mil soldados que n3o receberam o devido pagamento, decidem invadir e pilhar Roma a fim de recolher os seus lucros pela vit3ria sobre as forças francesas na Pen3nsula-Ib3rica, liderados pelo comandante Carlo III de Bourbon. O conflito surge na sequ3ncia do apoio do Papa Clemente VII ao reino de França numa tentativa de livrar o papado da influ3ncia do Sacro Imp3rio, ou “domina3o imperial”, da Casa de Habsburgo; in: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Saque_de_Roma_\(1527\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Saque_de_Roma_(1527))



Figura 7: representação pitoresca de Veneza no século XVI. Francesco Guardi, *Partenza del Bucintoro per San Nicolò*, cerca de 1775, colecção Museu do Louvre.

como se verá com maior detalhe no próximo captulo.

 época, a cidade de Veneza, consagrada como uma das grandes cidades europeias, albergando cerca de 175.000 habitantes, dominava o panorama cultural do século XVI (figura 7). Cidade conhecida pela vida de luxúria e liberdade de pensamento, era multicultural e pluri-religiosa, situação permitida pela independência que procuravam manter, sobretudo em relação à Igreja. Acolhia no seu território personalidades como Tiziano, Tintoretto, Veronese, Palladio, Sansovino ou Galileu Galilei. Contudo, a cidade volta-se para o apelo divino após a devasto provocada pela peste entre 1575 e 1577, matando cerca de 50.000 habitantes. Pensava-se que a peste era de origem divina, devastando a cidade na sequência dos pecados e heresias cometidas contra Deus. Com o objectivo de precaver o alastramento da peste, o Senado procura, numa primeira tentativa, reestruturar as infra-estruturas hgieno-sanitárias. Ora, regressando a Veneza da sua representação como embaixador em Constantinopla, louvado pelo sucesso que conseguira, Marc’Antonio Barbaro ganha um estatuto no Senado que lhe garante um posto como magistrado, sendo nomeado para tratar desta reestruturação. Apesar dos seus esforços, fracassa no objectivo de controlar a propagação do surto e, sem outros recursos, a cidade volta-se para o divino, iniciando os procedimentos necessário ao erguer de uma nova igreja dedicada a Cristo Redentor, para que intercedesse pelo fim da peste libertando os seus habitantes do flagelo em que se encontravam, tendo a deliberação, que decide positivamente a construção da Igreja do Redentor, sido aprovada em 1576, escolhendo-se posteriormente a proposta de Andrea Palladio, ainda hoje no seu estado puro, segundo as indicações originais do arquitecto, e objecto de estudo no presente trabalho. Tratar-se- desta temática com mais detalhe no Capítulo III.

Embora a viagem das influências Humanistas e Renascentistas não tenham seguido um percurso linear, é neste contexto que chegam a Veneza, influenciando a sua paisagem que até então se mantinha ligada à sua tradição local, serena e tranquila como indica o seu próprio nome, *Serenssima*, abrindo ligeiramente as portas ao Renascimento através de Sansovino, sempre relutante em perder a sua imagem viva de grande tradição local, virando somente a página com a chegada ao poder das novas gerações de aristocratas e, obviamente, Palladio, que se via envolto nas condições perfeitas para se desenvolver como arquitecto de prestígio, rodeado das pessoas correctas, vivendo num dos maiores centros tipográficos da Itália do século XVI. Não deixa de ser curioso observar em como ao longo da história, momentos de grande conflitualidade, do origem a novas perspectivas, sejam artísticas ou, noutro âmbito qualquer, levando a sociedade a reinventar-se constantemente. E assim, nesta conjuntura, começa Andrea Palladio a sua jornada, fechando um ciclo e começando outro, um arquitecto entre o final do Renascimento e o início do Barroco, no último suspiro do Renascimento humanista, marco do início da era moderna.

Capítulo III

Palladio: vida e obra



Figura 8: G.B.Maganza, retrato de Andrea Palladio, 1576, Villa Valmarana.

Palladio: vida e obra

A contextualização da época em que Palladio vive, como vimos, não podia ser mais oportuna, tendo crescido e vivido num momento em que o centro gravitacional de toda a Itália se desloca para o norte, sendo Veneza um dos estados mais poderosos da época. A concentração de figuras proeminentes na região vai permitir ao arquitecto reinventar a arquitectura renascentista a norte da Itália, tal como haviam já feito Michelangelo e Giulio Romano no centro, anos antes, ao introduzir o Maneirismo. Sem que nenhum dos autores que até hoje estudaram Palladio tenha conseguido chegar a um consenso sobre se o arquitecto seria renascentista ou maneirista, a verdade é que, num estilo que considero no intervalo de ambos, vai marcar a transição para o Barroco, sendo por muitos considerado como o último grande arquitecto do período renascentista.

 em Pádua, a 8 de Novembro de 1508, que nasce Andrea di Pietro della Gondola, para a eternidade conhecido como Andrea Palladio.  filho de Pietro della Gondola, um moleiro que transportava na sua gôndola trigo modo até Veneza. Descendendo de uma linhagem de famílias pobres, Andrea tem uma educação diferente da maioria dos arquitectos seus contemporâneos, normalmente pertencentes à aristocracia, tendo começado aos treze anos a trabalhar como canteiro na sua cidade natal, enviado pelo pai como aprendiz para a oficina do escultor Bartolomeo Cavazza da Sossano. No entanto, sem se saber porque motivo, foge para Vicenza em 1523, de onde é recambiado para a oficina de Bartolomeo por não ter cumprido o contrato. Porventura um sonho de independência que persegue mais uma vez no ano seguinte, desta vez com sucesso, onde se estabelece e encontra trabalho como aprendiz e assistente dos canteiros, construtores e lapicidas Giovanni di Giacomo da Porlezza e Girolamo Pittoni, em Pedemuro, uma conceituada oficina que erguia a maior parte dos monumentos e estátuas decorativas daquela cidade, sendo que é reconhecido a Giovanni um provável grau de parentesco com Michele Sanmicheli,² relação que se viria a tornar muito profua para o jovem aprendiz Andrea. Como jovem ambicioso que demonstrava ser, procura estabelecer-se com independência, abrindo em 1530 uma empresa em nome próprio que redundaria em fracasso. Vendo-se obrigado a voltar para a oficina de Giovanni pelo insucesso, a sua carreira vai conhecer um importante volte-face, fruto da sua dedicação ao trabalho e consequente perfeccionismo. Começa a destacar-se dentro da oficina de Pedemuro onde documentos datados de 1533 reconhecem Andrea como *magistro lapicida*.³

No ano seguinte, Andrea descobre o amor e casa com Allegradonna, relação frutuosamente marcada com cinco filhos (Leonida, Orazio, Marcantonio, Silla e Zenobia). Aos trinta anos e quando está presumivelmente para assumir a empresa em que trabalha,⁴ é chamado para concluir os trabalhos de construção da Villa Cricoli,

2 Puppi, Lionello, *Il Giovane Palladio*, Skira, 2008, p. 28

3 Marco Biraghi; in: Palladio, Andrea, *I Quattro Libri dell'Architettura*, a cura di Marco Biraghi, Studio Tesi ,Itália 1992, pp. IX-X

4 Puppi, Lionello, *Il Giovane Palladio*, Skira, 2008, p. 51



Figura 9: Vincenzo Catena, retrato de Giangiorgio Trissino, 1510, Teatro Olimpico, Vicenza.

nos arredores de Vicenza, da qual é proprietário o humanista Giangiorgio Trissino⁵ (figura 9), uma comissão que pertenceria eventualmente a Sanmicheli que, pernoitando junto de Giovanni da Pedemuro e, perante os numerosos encargos que detinha, lhe oferece a construção da obra.⁶ Este é o momento de viragem na carreira de Andrea di Pietro della Gondola.

Trissino era um intelectual vicentino de grande reputação na Itália e fora dela, conhecido pelos seus estudos humanistas era igualmente dramaturgo, poeta e filósofo, recebendo constantemente em sua casa jovens aristocratas como estudantes. O seu interesse e curiosidade pela arquitectura era grande, sendo que as obras que decorriam na sua villa seriam eventualmente da sua autoria pelo qual acompanhava as obras de perto. Terá sido por aqui que Trissino trava conhecimento com o jovem Andrea di Pietro, e fascinado com o potencial que Andrea apresentava, decide acolhê-lo em casa e educá-lo. Por reconhecer a Andrea uma grande capacidade, e ao integrá-lo no seu círculo aristocrático, Trissino decide rebaptiz -lo com o nome de Palladio, derivação de Pallas Athenes, o anjo protector das artes que constava no seu recente poema  pico *Italia liberata dai Goti*, ao mesmo tempo que prestava homenagem a Rutilius Palladius,⁷ teorizador e antecipador do culto trissiniano.⁸ Assim, Andrea torna-se Palladio, surgindo este nome inscrito num documento pela primeira vez em 1545.

No entanto, a tarefa de educar Palladio passa por um processo mais filtrado em termos de estudos, especialmente direccionado para a arquitectura, pois que, com a sua idade e fraca formação literária, Trissino não o poderia formar no sentido clássico da *virt * humanista como acontecia normalmente. Isso mesmo parecem indicar as várias referências a outros autores por parte de Palladio, quase todos pertencentes à esfera da arquitectura, como nota Ackermann,⁹ onde, para  l m disto, refere que em substância Palladio se torna parte humanista no círculo de Trissino numa aproximação   formação específica em arquitectura como a dos arquitectos modernos. Ainda assim, Palladio é introduzido por Trissino ao complexo mundo da *lógos mousik s*, um campo diverso do da arquitectura, ausência formativa importante a qualquer aspirante a arquitecto naquela

5 Giangiorgio Trissino foi um aristocrata que fez parte do restrito círculo do Papa Leão X de Médici. Nasceu em Vicenza em 1478 vindo de uma fam lia patriarca. Por ser defensor das ideias do Imperador Maximiliano e suas políticas, teve de exilar-se temporariamente de Vicenza, viajando durante esse período entre a Lombardia e a Alemanha. Numa das suas viagens a Roma conheceu Rafaello e aprofundou os seus estudos da tradição antiga, ao mesmo tempo que se empenhava no *Italia Liberata dai Goti* (1547-48), poema  pico de onde viria a surgir o nome que d  ao ainda canteiro Andrea di Pietro della Gondolla, futuro Andrea Palladio. No entanto a sua obra mais famosa é a tragédia *Sophonisba* (1515), uma das tragédias europeias mais influentes no decorrer do século XVI. Trissino era um humanista na mais completa concepção do termo, de imensa capacidade produtiva e cultural, estudara astronomia, medicina, matemática, alquimia, arquitectura naval, militar e civil,  l m do latim, grego e gramática. Por onde viveu, recebia em casa numerosos estudiosos com quem debatia ideias, e educava jovens aristocratas, sendo que é nesse ambiente que educa Palladio quando o conhece aquando das obras que realiza na sua villa em Cricoli  p s o seu retorno a Vicenza. Manteve uma estrita ligação de amizade com o arquitecto até à sua morte, em 1550.

6 ibidem, p. 28

7 Rutilius Palladius, também conhecido como Palladius Rutilius Taurus Aemilianus, foi um escritor romano do século IV d.C. Ele é principalmente conhecido pelo seu tratado sobre agricultura, em catorze livros, o *Opus agriculturae*, por vezes tratado como *De re r stica*; in: http://en.wikipedia.org/wiki/Rutilius_Taurus_Aemilianus_Palladius

8 Marco Biraghi; in: Palladio, Andrea, *I Quattro Libri dell'Architettura*, a cura di Marco Biraghi, Studio Tesi ,Itália 1992, pp. X-XI

9 Ackermann, J.S., *Palladio*, Penguin Books, London 1991, p. 21



Figura 10: Tintoretto, retrato de Alvise Cornaro, entre 1560 e 1565, Palazzo Pitti.



Figura 11: Loggia e Odeon na Villa Cornaro, uma das obras precursoras do renascimento na região do Veneto.



Figura 12: interior do Odeon na Villa Cornaro.



Figura 14: Livro IV de Sebastiano Serlio. A representação gráfica e estudos sobre as ordens arquitectónicas terão grande influência sobre Palladio, proporcionando-lhe um conhecimento mais aprofundado desta matéria, expostos dentro dos mesmos pressupostos no seu tratado I Quattro Libri.



Figura 13: representação gráfica de conjunto da Loggia e Odeon da Villa Cornaro, desenho de Michele Potocnik, 1999.

época. Sinónimo da importância que esta matéria tem em Palladio, quando anexada ao campo arquitectónico, é o documento que elabora onde menciona as harmonias musicais transformadas em números na memória que escreve para o projecto da Basílica de Brescia em 1567, como medidas sonoras ouvidas pelos olhos.¹⁰ À perfeição do entendimento de ambas as áreas, Palladio seria convidado a leccionar na Accademia Olimpica, como se verá adiante. Entre encontros e reuniões do importante intelectual Trissino, Sansovino terá passado pela casa deste, aquando da consulta ao Palazzo della Ragione em Vicenza, em Janeiro e Abril de 1538,¹¹ momento aproveitado por Palladio ao ser-lhe apresentado pessoalmente por Trissino. Andrea, ainda canteiro, via-se então rodeado das pessoas ideais à sua formação como arquitecto.

Ainda no mesmo ano, Palladio conhece Alvise Cornaro (figura 10) durante a sua estadia na vila deste, em Pádua, na companhia de Trissino, onde o jovem arquitecto tem oportunidade de conhecer os originais arranjos que o proprietário preparava na sua residência com o apoio do pintor Falconetto. Aristocrata de reputação na cidade natal de Palladio, Cornaro torna-se um dos precursores do renascimento nas vilas da região de Veneza. À semelhança de muitos humanistas, é um entusiasta da arquitectura cujas ideias são expressas num pequeno tratado que escreve intitulado *Trattato dell'architettura*. Embora numa perspectiva relativamente diversa em relação ao tratado que Palladio publicará mais tarde, na génese desta sua obra encontra-se a indignação para com os teóricos humanistas e a escassa visão “prática” da arquitectura que estes detinham para com pessoas sem a formação necessária ao entendimento das complexas problemáticas abordadas por esses autores, defendendo na sua curta obra a construção económica, saudável e confortável que todos necessitavam, abordando detalhes que até então nenhum outro tratado abordava, como questões de preservação e mobiliário. Esta linha de pensamento surgirá igualmente no tratado de Palladio, nomeadamente através do princípio da praticabilidade da “boa” arquitectura, acessível a todos, estudiosos ou leigos capazes de edificar, sendo reconhecível na sua obra a influência de Cornaro, senhor que muito deve ter impressionado o jovem arquitecto, ainda em formação, com a sua *loggia* e *Odeon*¹² ao estilo renascentista (figuras 11, 12, 13).

Para além disto, Cornaro e a sua villa marcam ainda a formação do arquitecto através da presença de Sebastiano Serlio, neste mesmo período, que ali ultimava os preparativos para a impressão do Livro IV do seu tratado, dedicado às ordens arquitectónicas (figura 14). É inclusivamente inegável a similitude entre os tratados de Palladio e Serlio no que às ordens diz respeito, o que me leva a acreditar num possível encontro entre ambos, juntando-se Serlio a uma série de outras personalidades importantes da época que ajudaram a moldar o pensamento de Palladio. A confirmar a importância do arquitecto sobre Palladio, tenham ou não chegado

10 «Secondo che le proporzioni delle voci sono armonia delle orecchie – scrive Palladio nel 1567 in una memoria relativa al progetto del duomo di Brescia, – così quelle misure sono armonie degli occhi nostri, la quale secondo il suo costume sommamente diletta, senza sapersi il perché fuori da quelli che studiano di sapere le ragioni delle cose»; in: Palladio, Andrea, *I Quattro Libri dell'Architettura*, a cura di Marco Biraghi, Studio Tesi, Itália 1992, p. XXIII

11 Puppi, Lionello, *Il Giovane Palladio*, Skira, 2008, p. 43

12 Odeon é um edifício coberto dedicado à música e à representação teatral, numa associação ao estilo clássico dos teatros antigos aplicado à linguagem renascentista, vulgarmente construídos nos jardins das villas italianas a partir do século XVI.



Figura 15: Villa Godi, Andrea Palladio, 1537.



Figura 16: Villa Thiene, Andrea Palladio, 1542.



Figura 17: Villa Angarano, Andrea Palladio, 1548.



Figura 18: Villa Poiana, Andrea Palladio, 1548.



Figura 19: Palazzo Porto, Andrea Palladio, 1549.



Figura 20: Villa Cornaro, Andrea Palladio, 1553.



Figura 21: Villa Pisani, Andrea Palladio. Não sendo certa a data do projecto, Palladio trabalha ali em 1553.



Figura 22: Palazzo Trissino, Andrea Palladio, 1555.

a cruzar-se, está o estilo em que ambos os tratados se desenvolvem, baseando-se sobretudo na representação gráfica, algo que ainda não teria sido explorado nos numerosos escritos de arquitectura anteriores a Serlio, tal como o recurso  “serliana” que Palladio aplica em algumas obras, destacando-se a sua aplicação na Basílica de Vicenza (1549).

Pelo meio vai começando a projectar as suas primeiras obras como arquitecto retirando proveito dos ensinamentos que vinha absorvendo até então. Projecta a Villa Godi em Lonedo (1537 - figura 15) e a Villa Thiene em Vicenza (1542 - figura 16), a qual se pensa ter sido desenvolvida em parceria com Giulio Romano, sendo que foi requerido a Palladio a sua presença em Mantova para o ir buscar.¹³ Deste encontro, certamente Palladio retira muitos proveitos, uma vez que Giulio era um reconhecido pintor e arquitecto, aprendiz e sucessor de Rafaello, e humanista de grande conhecimento e influência, nomeadamente após a sua obra Palazzo del T em Mantova (1524). Não se conhece até que ponto ele poderá ter influenciado Palladio, no entanto a ideia de subversão de valores arquitectónicos que Palladio apresenta em alguns projectos, a exemplo do que se verá na igreja do Redentore, parecem sugerir que Giulio foi mais um mentor importante para o jovem arquitecto padovano.

O papel de Trissino no futuro de Palladio torna-se sobremaneira importante a partir do momento em que estes realizam juntos a primeira viagem a Roma, em 1541. Se até este momento a formação arquitectónica de Palladio se baseava somente na literatura de autores como Vitruvio, Alberti e Serlio, tal como na observação directa de algumas obras renascentistas na região veneziana e nas ruinas romanas de Vicenza e Verona, o que por si são era insuficiente, a viagem que realiza a Roma vai permitir-lhe conhecer outras obras renascentistas, arquitectos e ruinas imperiais que lhe vo abrir novos horizontes em direcção a uma maturidade arquitectónica que culmina nas suas últimas obras como a Igreja do Redentore em Veneza (1576), o Teatro Olimpico em Vicenza (1580) e o Tempietto Barbaro em Maser (1580). Nesta primeira viagem a Roma, Palladio terá frequentado com assiduidade locais como o Coliseu, o Panteão, os templos, as termas, os arcos, para além de algumas obras de Bramante, Peruzzi e Rafaello. No retorno a norte passa por Florença e Bolonha.¹⁴ Esta viagem marca uma impressão tão forte em Palladio que acaba por voltar a Roma em 1545, 1549 e 1554, tendo percorrido grande parte da Itália até Nápoles. Na sua segunda viagem a Roma tem a companhia do poeta Marco Thiene e do pintor Giambattista Maganza.¹⁵ Cada vez mais maduro e subindo a pulso como arquitecto de renome no seio da aristocracia do Vneto, projecta em 1548 a Villa Angarano e a Villa Poiana (figuras 17, 18), ambas perto de Vicenza, e no ano seguinte, projecta o Palazzo Porto (figura 19), sempre em Vicenza, e  aprovada a sua proposta para as galerias da Basílica de Vicenza, num estilo que parece prestar um tributo a

13 Marco Biraghi; in: Palladio, Andrea, *I Quattro Libri dell’Architettura*, a cura di Marco Biraghi, Studio Tesi ,Itália 1992, p. XLII

14 ibidem, pp. XI-XII

15 ibidem, pp. XI-XII



Figura 23: Paolo Veronese, retrato de Daniele Barbaro, Rijksmuseum, Amsterdão.



Figura 24: retrato de Marc'Antonio Barbaro, Paolo Veronese, por volta de 1568-74, Museu Kunsthistorisches, Viena.

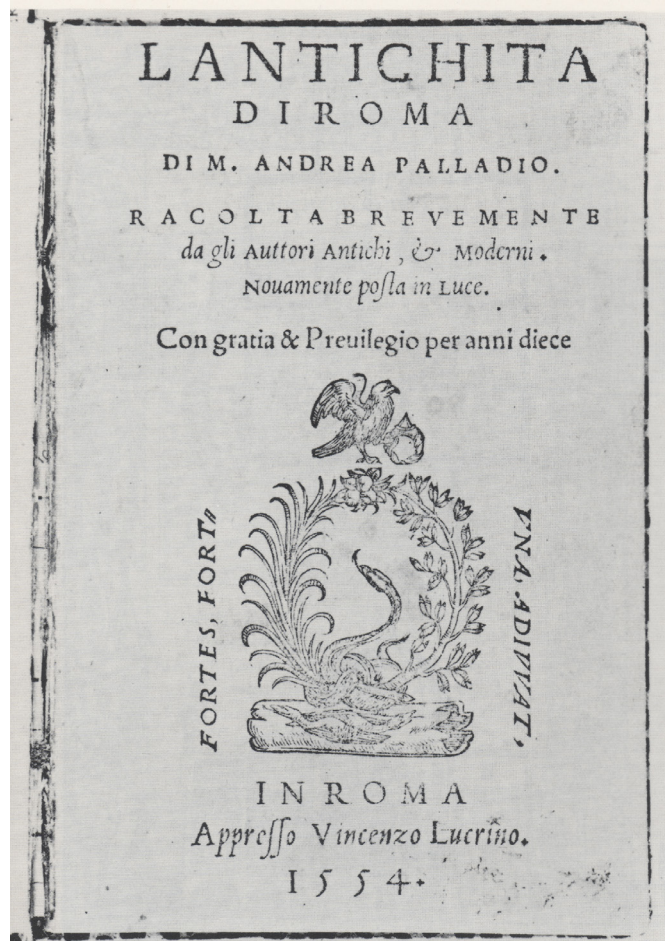


Figura 25: *L'antichità di Roma*, Andrea Palladio, capa da edição de Roma, 1554.



Figura 26: *I Quattro Libri dell'Architettura*, Andrea Palladio, capa da edição de 1570.

Sansovino, assim faz Palladio referência no seu tratado.¹⁶ Entre 1550 e 1555, desenvolve a Villa Cornaro, Villa Pisani e Palazzo Trissino (figuras 20, 21, 22).

As viagens a Roma estiveram sempre ligadas à presença de Trissino, mas na sua última incursão pela cidade, Palladio tem a companhia de alguns amigos venezianos entre os quais está Daniele Barbaro¹⁷ (figura 23), um outro aristocrata que frequentava a casa de Trissino e que preparava uma tradução comentada do tratado de Vitruvio, o qual viria a ser desenvolvido e impresso em parceria com Palladio, tendo ele desenvolvido os desenhos apresentados na obra de Barbaro. Talvez por ironia do destino, após o falecimento de Giangiorgio Trissino, em 1550, Daniele Barbaro e o seu irmão Marc'Antonio (figura 24) fazem de Palladio o seu protegido, o que viria a ser fundamental na sua afirmação como arquitecto de excelência na República Veneziana.¹⁸ Desta panóplia de viagens resultam duas publicações do próprio Palladio, ambas surgidas em Roma em 1554, o *L'antichità di Roma* (figura 25) e o *Descrizione de le Chiese, Statione, Indulgenze e Reliquie de Corpi Sancti, che sono in la città de Roma*. Sobre a primeira publicação, descreve as ruínas clássicas e a sua história, organizada em grupos para informação dos viajantes. Na segunda, descreve as igrejas num aspecto religioso para uso dos peregrinos.

Mais do que recolher dados sobre as obras que visita, com estas cria um roteiro sobre a cidade com comentários e alguns pensamentos críticos, pressentimentos da obra maior que se preparava para escrever. Certamente a tradução de Vitruvio por Daniele Barbaro terá dado um forte impulso a Palladio para escrever

16 Palladio, Andrea, *I Quattro Libri dell'Architettura*, a cura di Marco Biraghi, Studio Tesi ,Itália 1992, p. 8

17 Daniele Barbaro nasceu em Veneza em 1513. Pertencia   geração de Palladio e, assim como Trissino, encarnava o ideal renascentista de uma educação universal. Formou-se em Pádua, e a exemplo de muitos homens do seu tempo, estudou filosofia, matemática, teologia, literatura e  ptica. Nos anos de 1548 a 1550 foi embaixador de Veneza em Londres, onde após o seu regresso foi eleito patriarca de Aquileia, e em 1561 foi nomeado representante da Seren ssima República no Concílio de Trento. Daniele era um humanista extremamente culto, amante das artes, e o seu interesse pela cultura antiga levou-o a elaborar uma tradução comentada do tratado de Vitruvio. Antes dele apenas Fra Giocondo (1433-1515) e Cesare Cesariano (1476-1543), ambos arquitectos, se haviam empenhado na tradução do mesmo, mas sem a excelência atingida por Barbaro. Este publica não apenas uma tradução cuidadosa, mas consegue estruturar com clareza algumas passagens confusas de Vitruvio, para  l m de acrescentar aos textos comentários baseados no seu conhecimento das ruínas romanas. A obra publicada pela primeira vez em Veneza em 1556, foi enriquecida por desenhos elaborados por Andrea Palladio, resultantes da formação que o arquitecto recebera até então e das viagens que fez a Roma e outras cidades, tal como dos levantamentos que em cada ruína elaborava. Tal como acontecera com Trissino, mant m uma estrita amizade com Palladio, com o qual se pensa ter projectado o Palazzo Trevisan em Murano, até à data da sua morte em 1570.

18 A prova da grande admiração e amizade que os irmãos adquirem por Andrea Palladio  -nos dada pelo próprio Daniele Barbaro ao afirmar: «For the designs of the important illustrations I used the works of Messer Andrea Palladio, architect of Vicenza, who of all those whom I have known personally or by hearsay, has according to the judgment of excellent men best understood the true architecture, having not only grasped its beautiful and subtle principles, but also practiced it, whether in his most delicate and exquisite drawings of plans, elevations and sections, or in the execution and erection of many and superb buildings both in his own country and elsewhere; works which vie with the ancients, enlighten his contemporaries, and will arouse the admiration of those who come after us. And with regard to Vitruvius, the building of Theatres, Temples, Basilicas, and those things which have the most beautiful and most hidden reasons for their proportions (*compartimenti*), have all been explained and interpreted by him (Palladio), with ready skill of mind and hand; he is who has selected the most beautiful styles of the ancients from all over Italy and has made measurements of all their works in existence.»; in: Wittkower, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Academy, London 1973, p. 64



Figura 27: Villa Almerico (Rotonda), Andrea Palladio, 1566.

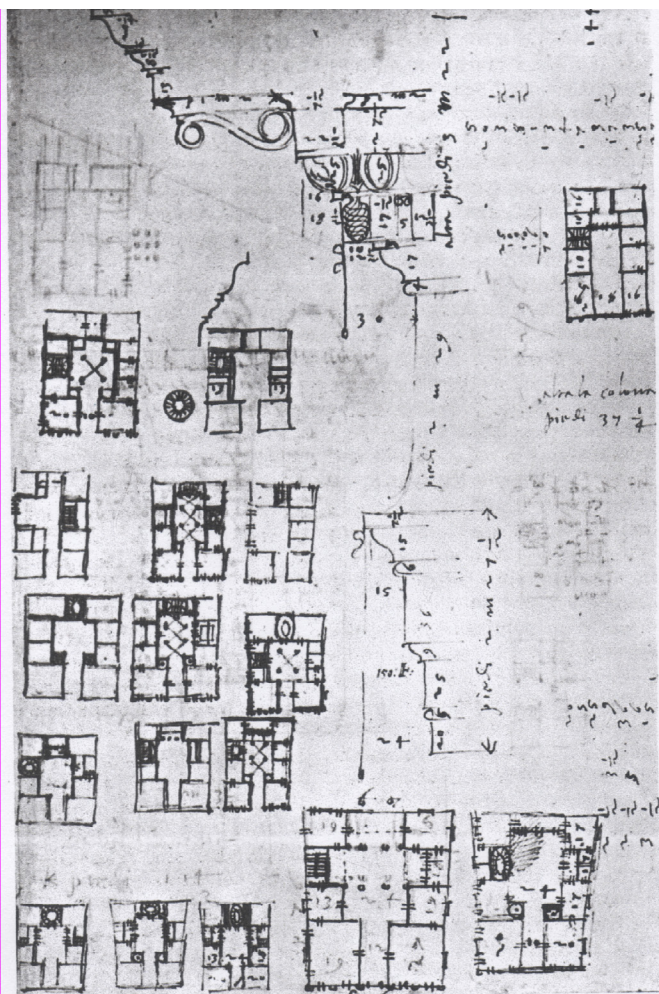


Figura 28: estudos esquemáticos realizados por Palladio para uma villa. Desenho R.I.B.A., XI, 22v.



Figura 30: a Casa Branca em Washigton D.C. é um exemplo da internacionalização do estilo de Palladio, o *palladianismo*.

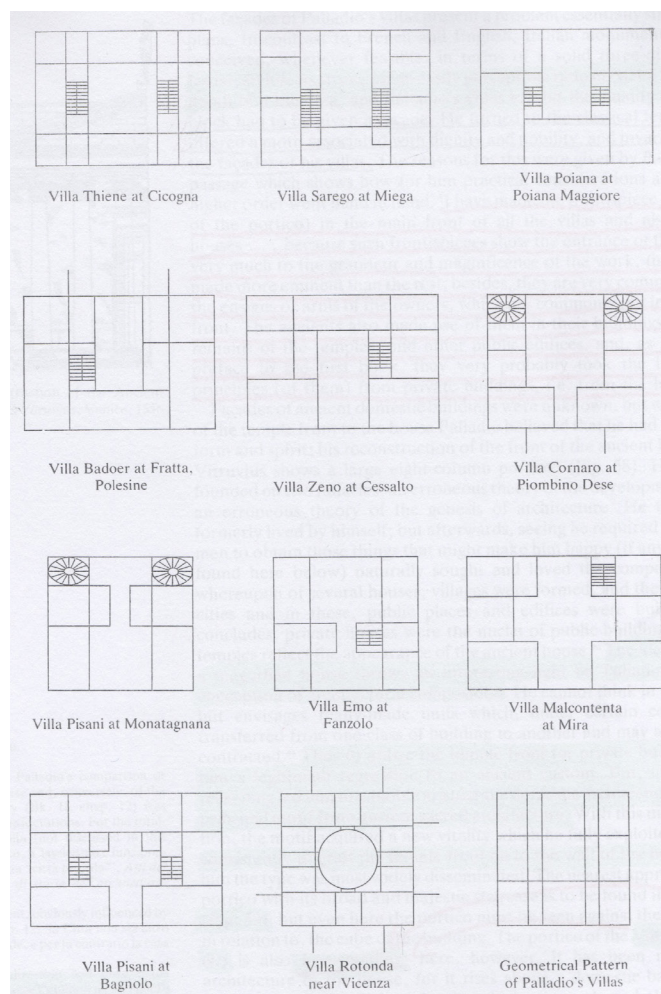


Figura 29: estudo sintetizado sobre o plano de diversas villas de Palladio desenvolvido por Wittkower. Tal como se percebe pela figura, parece existir uma tipificação base a partir da qual se desenvolve a planta.

o seu tratado, *I quattro libri del'architettura* (figura 26), impresso pela primeira vez em 1570. Ao contrário da publicação de Barbaro, o tratado de Palladio destinava-se a arquitectos e construtores cuja formação era básica, transmitindo os seus conhecimentos práticos para os construtores regulares poderem praticar a “boa” arquitectura, tendo para tal estruturado a obra em quatro capítulos: princípios básicos da arquitectura e ordens; arquitectura doméstica, onde apresenta várias realizações suas; arquitectura pública e engenharia; e, por último, arquitectura religiosa, esta unicamente direccionada para a representação de templos da antiguidade, sendo a única excepção o Tempietto de Bramante.

É nesta obra maior de Palladio que encontramos as bases para a sua arquitectura e, ao mesmo tempo, os mestres que o guiaram. Por várias vezes, refere a importância de Alberti, mas é em Vitruvio, que escolhe como mestre e guia tal como afirma no tratado, onde mais se baseia, sendo reflexo disso as ilustrações que apresenta na obra, a maior parte através de reconstruções de edificios antigos segundo o que Vitruvio ensina no *De Architettura*. Também as villas que projecta e publica no Livro II têm por base o resultado de uma profunda reflexão sobre a habitação romana segundo os textos vitruvianos. O facto de Palladio nos apresentar as suas próprias obras ao invés de habitações romanas, segundo o meu juízo, prende-se com a necessidade de conseguir transmitir as suas ideias e pensamentos de um modo mais claro sobre as villas modernas, escusando-se, por outro lado, de incorrer em algum erro de interpretação sobre um tema que não era consensual, o que se compreende, dado que as villas romanas eram praticamente inexistentes e desconhecidas pelos humanistas, sobretudo pela parca quantidade de ruínas conhecidas, sendo que a maioria só seria descoberta com o advento da arqueologia. Palladio v-se assim constringido a estudá-las através de documentos literários, representando Vitruvio e o seu tratado a base da sua pesquisa, nomeadamente ao nível planimétrico, já que as villas e palácios de outros arquitectos contemporâneos o impressionavam mais pela composição da fachada que pela organização da planta.

Por outro, o elevado conhecimento que demonstra sobre o funcionamento da habitação romana sugere um forte debate de ideias, nomeadamente com Trissino, para quem o romano Palladius Rutilius e o seu tratado era muito importante, como já foi referido, obra que para lm da abordagem agronmica, disserta sobre a villa romana e sua estruturação. Isto vai permitir a Palladio desenvolver o seu próprio estilo de arquitectura doméstica que culmina na Villa Rotonda, projectada em 1566 (figura 27).

Através do seu legado de esquios e dos diversos projectos exibidos no *I Quattro Libri*, podemos reconhecer uma tipologia organizacional que faz de Palladio, provavelmente, um dos primeiros arquitectos da história a desenvolver um esquema de “planta tipo” para a arquitectura doméstica, a partir da qual desenvolve todos os seus projectos (figura 28, 29). A boa organização deste esquema, funcionalidade e interdependência dos seus vários espaços, foram um dos motivos que fascinou as gerações posteriores e levaram à “internacionalização” do seu estilo. Para lm disto, a facilidade de entendimento da obra que o seu tratado passava foi outro dos contribuintes para este desfecho internacional (figura 30). Para isto muito contribuiu a inovação gráfica que

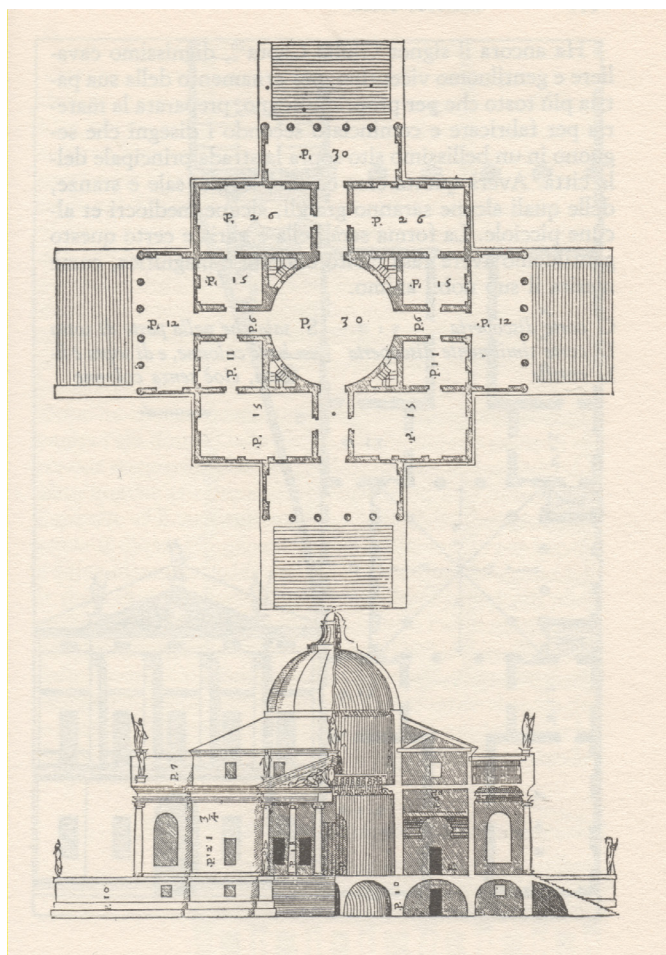


Figura 31: demonstração da organização gráfica entre alçado, secção e planta. Villa Almerico, Andrea Palladio.

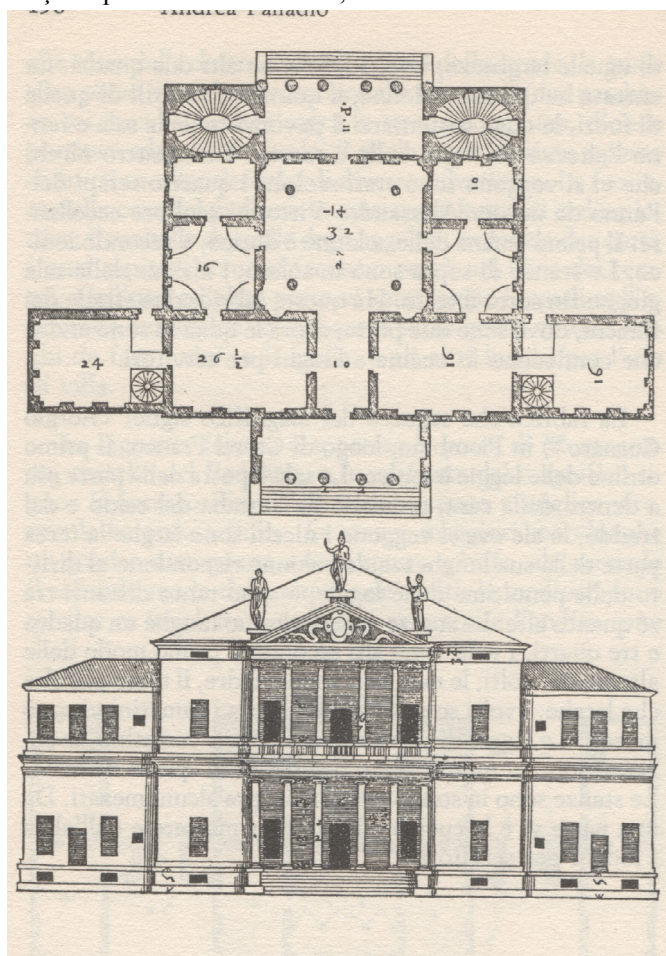


Figura 32: demonstração da organização gráfica entre alçado e planta. Villa Cornaro, Andrea Palladio.

aplica no *I Quattro Libri*, no que se pode interpretar como a primeira tentativa de representação gráfica como a conhecemos hoje, onde introduz uma escala e desenvolve uma projecção ortogonal com planta e corte ou alçado à mesma escala em alinhamentos directamente relacionados (figura 31, 32). Isto vem facilitar a interpretação dos desenhos, tal como, o conhecimento das várias relações proporcionais, dando uma leitura de conjunto, algo que até então ainda não se tinha visto, pelo menos em formato impresso.

Mais do que mera transmissão de conhecimentos, o tratado de Palladio vai permitir à arquitectura evoluir no que ao desenvolvimento do processo de trabalho diz respeito. Ainda na temática da arquitectura doméstica presente no tratado, num olhar mais atento, identificam-se várias diferenças entre os projectos que apresenta e as obras realizadas, resultado de uma óbvia fricção entre projecto idealizado e vontade do cliente ou imprevistos durante a realização da obra, situação muito comum ainda nos dias de hoje, dado que o objectivo da obra escrita de Palladio é transmitir uma ideia, o plano idealizado, e não a representação final do projecto tantas vezes subvertido pela vontade e disponibilidade financeira do cliente. A isto faz referência Palladio no seu tratado, consciente de todas as condicionantes projectuais.¹⁹

Por outro lado, o tratado do arquitecto representa um autêntico compêndio dos conhecimentos que adquiriu, matéria importante para a compreensão da arquitectura religiosa que desenvolve, área em estudo neste trabalho. A relação de formas que desenvolverá na igreja do Redentor, como se verá no próximo capítulo, é indissociável dos estudos que Palladio desenvolve e ilustra na sua obra escrita através das basílicas romanas, presentes no Livro III, e dos templos antigos, aos quais se dedica no Livro IV. À imagem de Brunelleschi, Bramante, Francesco di Giorgio, entre outros, Palladio baseava-se na imagem da arquitectura antiga como meio justificativo para a sua obra, fazendo uso do repertório conhecido àquele período, mas não se limita à composição por meio da imitação e, se bem que consigamos descobrir muitas semelhanças de composição, também se desvendam formas compostas pelos mesmos elementos em arranjos diversificados, no que se poderá, a meu ver, entender como uma reinterpretação da arquitectura romana, tal como desenvolve na villa Rotonda ao associar à obra doméstica um carácter tipicamente religioso na imposição de uma centralidade regida pela cúpula. Limitando-se aos conhecimentos que detém do passado e que verifica através de vários exemplos que expõe no tratado, Palladio não se nega à subversão do que são as regras arquitectónicas “impostas” pelos renascentistas, considerando variações, nomeadamente a nível compositivo, normais no âmbito da arquitectura, inclusive naturais, tal como nos apresenta a Natureza e, também, vários exemplos da arquitectura romana.²⁰ Parece ser na maturação destas ideias que surgem as suas fachadas religiosas, reinventando as formas do passado. Aqui, o Panteão de Roma aparenta representar uma base importante na

19 A este respeito, escreve no tratado que «*spesse volte fa bisogno all'architetto accomodarsi più alla volontà di coloro che spendono che a quello che si dovrebbe osservare*»; in: Palladio, Andrea, *I Quattro Libri dell'Architettura*, a cura di Marco Biraghi, Studio Tesi, Itália 1992, Livro II, I, p. 98

20 No tratado Palladio justifica assim as diversas nuances compositivas a que recorre: «*Anco gli antichi variarono, né però si partirono mai da alcune regole universali e necessarie dell'arte*»; ibidem, p. 70



Figura 33: Villa Emo, Andrea Palladio, 1564.

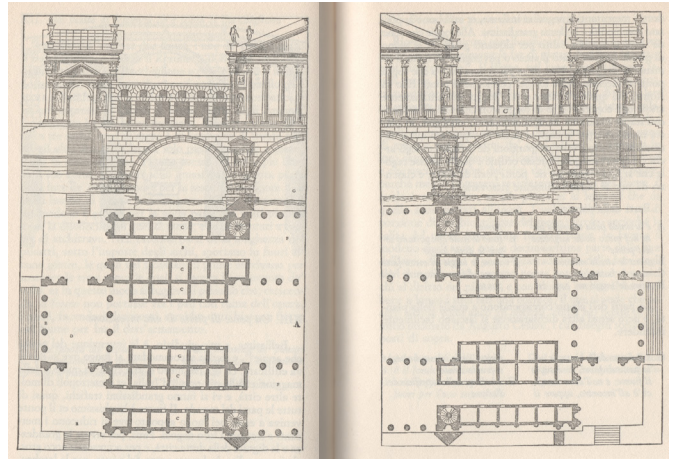


Figura 34: projecto para a Ponte de Rialto, Andrea Palladio.

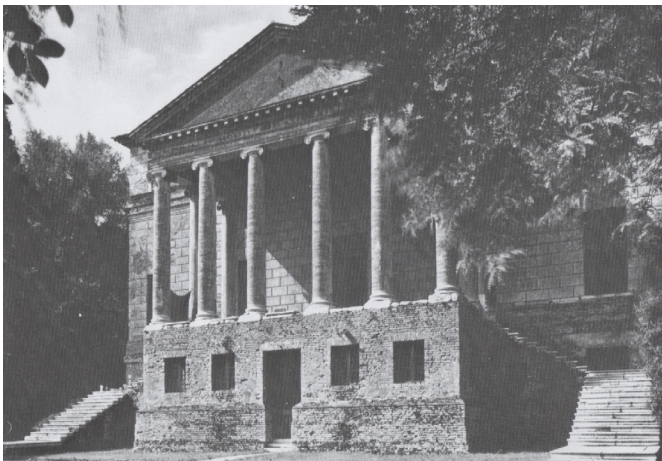


Figura 35: Villa Foscari, Andrea Palladio, 1559.



Figura 36: refeitorio do Mosteiro de San Giorgio Maggiore, Andrea Palladio, 1560.



Figura 37: fachada da igreja de San Francesco della Vigna, Andrea Palladio, 1562.



Figura 38: igreja de San Giorgio Maggiore, Andrea Palladio, 1565.

solução que Palladio viria a adoptar, assim como a Basílica de Massenzio, por ele identificada como Templo da Paz, o qual sugere uma confirmação sobre a utilização de um pórtico central secundado por outro mais largo, ou dois semi-pórticos como defendem alguns autores, tema em discussão mais à frente.

Conseguindo granjear, pouco a pouco, a admiração das classes sociais mais altas da época, em especial por intemdio da sua riqueza cultural que cresce com o desenvolver do *I Quattro Libri*,  convidado a fazer parte da Accademia Olimpica, fundada em 1555 por um grupo de vinte e um estudiosos locais, a maior parte pertencente ao antigo círculo de Trissino, para dar aulas de artes e ciências, especialmente na aplicação da matemática às artes, representação do «*true ornament of all who possess noble and virtuous spirits*»²¹ e, em 1566, é convidado para ser sócio da *Accademia del Disegno di Firenze*. Ainda mais revelador do sucesso que detinha é o convite feito pela corte imperial de Viena para Palladio assumir o cargo de arquitecto do rei, em 1568, prontamente recusado por ter excesso de trabalho (decorriam as obras da Villa Emo em Vicenza, 1564 - figura 33; Villa Almerico, famosa Rotonda, 1567; Villa Trissino em Meledo, 1568).

Ainda assim, a sua ascensão em Veneza tardava em acontecer, assumindo um cargo proeminente na República Veneziana somente após a morte de Sansovino, em 1570. Já em 1554 havia concorrido a uma vaga no governo, perdida para Sansovino, e no ano seguinte volta a perder um concurso para a construção da Scala d'Oro no Palácio do Doge, tal como mais tarde numa proposta para a construção da nova ponte de Rialto, cerca de 1560 (figura 34). Com alguns projectos já realizados em Veneza, entre os quais a Villa Foscari (1559 - figura 35), o refeitório do mosteiro de S. Giorgio Maggiore (1560 - figura 36), a fachada da igreja de S. Francesco della Vigna (1562 - figura 37), e a igreja de S. Giorgio Maggiore (1565 - figura 38), Palladio torna-se o natural sucessor de Sansovino como arquitecto estatal, tendo-se mudado para Veneza com a famlia por volta de 1570 ou 1571,²² até porque no norte da Itália não contava com a rivalidade de qualquer outro arquitecto, seja a nível artístico ou técnico, tirando igualmente proveito do seu padrão, protector e amigo Marc'Antonio Barbaro,²³ detentor de uma posição de respeito dentro do estado veneziano. Este exerceria a

21 Ackermann, J.S., *Palladio*, Penguin Books, London 1991, p. 31

22 ibidem, p. 34

23 Marc'Antonio Barbaro nasceu em Veneza em 1518, no seio da famlia aristocrática Barbaro. Foi educado em Pádua onde voltaria em 1590 como reitor da universidade, onde se cruza com Galileu que dava aulas ao mesmo tempo. Com a morte do pai, ele e o irmão Daniele herdaram os terrenos de Maser, onde erguem a nova villa Barbaro desenhada por Palladio. Em 1560 torna-se detentor do cargo *Savio di Terraferma*. Mais tarde serve o estado de Veneza como embaixador em França (1561-64), voltando a representar Veneza com o mesmo cargo em Constantinopla, entre 1568-73, e outra vez em 1574. Partem dele as negociações de paz levadas a bom porto após a derrota da Serenssima no Chipre, em 1571, e na famosa batalha de Lepanto ainda no mesmo ano. Apesar de ter constado por diversas vezes na restrita lista para suceder o Doge, nunca ganhou nenhum dos concursos em que participou, tendo concorrido em 1570, 1578, 1585 e 1595. Independentemente disso, assumia uma reputação elevada dentro do Senado, tendo-lhe sido atribuído o cardo de *Magistrato della Sanit* durante a grande praga de 1575-7, reputação que usaria para influenciar a arquitectura pública de Veneza. Em 1558, ele e o irmão Daniele defenderam a proposta de Palladio para a nova fachada de San Pietro di Castello, não concretizada apesar de ter sido aprovada, tal como Marc'Antonio volta a fazer para a proposta de reconstrução que Palladio apresenta para o Palácio do Doge, após ter sido destruído por um incêndio. Contudo, ganharia a sua aposta na proposta para a Igreja do Redentore, sempre da autoria de Palladio. Já no final da vida de Palladio, Marc'Antonio pede-lhe para desenhar o Tempietto de Maser, sendo a decoração interior em estuque provavelmente da sua autoria. Após a morte do arquitecto,

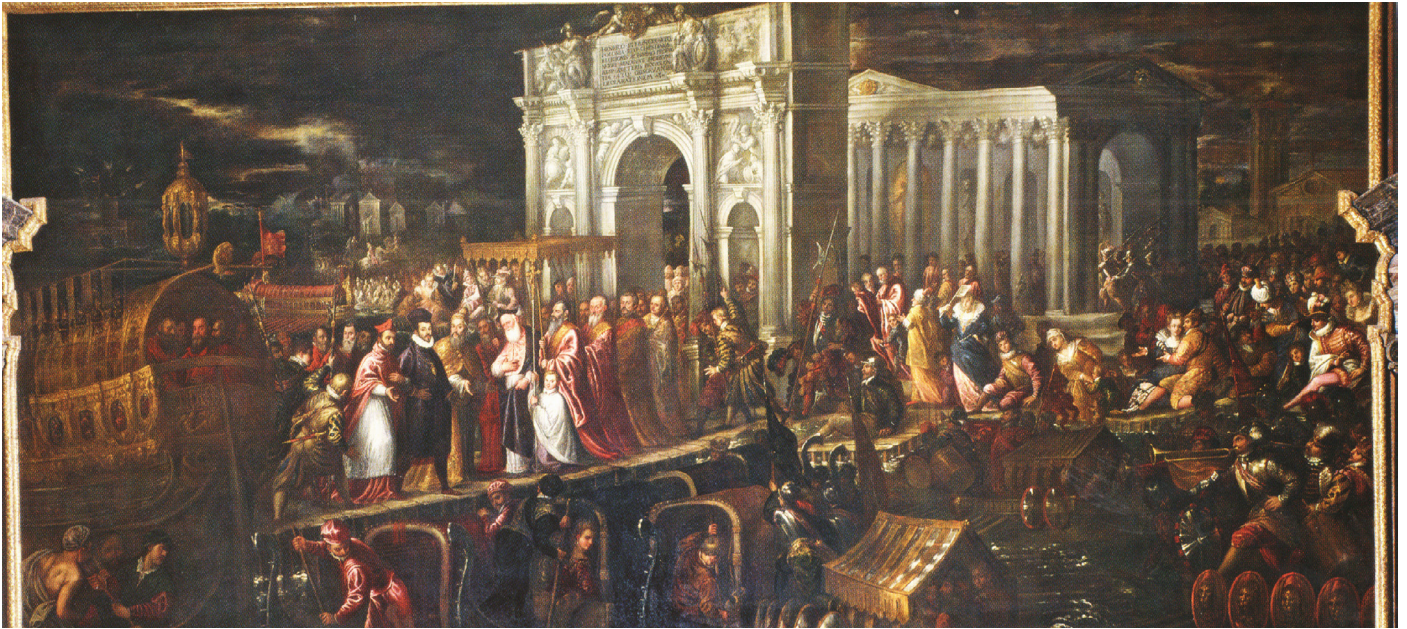


Figura 39: representação da estrutura temporária desenvolvida por Palladio. Andrea Vicentino, *Recepção do Rei Henrique III de França no Lido em 1574*, Palacio do Doge, Sala das Quatro Portas, Veneza 1577.



Figura 40: a igreja do Redentore vista da Zattere, Andrea Palladio, 1577.



Figura 41: interior do Teatro Olimpico de Vicenza, Andrea Palladio, 1580.



Figura 42: Tempietto Barbaro, Andrea Palladio, 1580.

sua influência de modo a ganhar alguns concursos a votação dentro do Senado a favor de Palladio, sendo a Igreja do Redentore o caso mais óbvio. A comprovar a parceria existente entre Palladio e Marc’Antonio está a estrutura temporária construída para a recepção ao rei Henrique III de França, em 1574, a qual é atribuída a Palladio, da qual Marc’Antonio fora escolhido pelo Senado para organizar a cerim nia de recep  o²⁴ (figura 39).

De todas as grandes obras eclesiásticas realizadas por Palladio, só uma se mant m intacta de acordo com os planos por ele traçados: a Igreja do Redentore, começada em 1577 e terminada em 1592 (figura 40).

Ainda desgostoso pela perda recente dos filhos Leonida e Orazio, ambos em 1572, realiza em 1580 o projecto para o Teatro Olimpico de Vicenza e o Tempietto Barbaro a mando de Marc’Antonio (figuras 41, 42). Morre a 19 de Agosto desse mesmo ano.   enterrado no sepulcro da fam lia na igreja de Santa Corona em Vicenza. Como pessoa, segundo consta, Palladio era delicado e hábil, procurando acompanhar sempre de perto quem com ele trabalhava, e transmitindo-lhes os conhecimentos que detinha, o que criava em cada um uma satisfação enorme pela sua presença, tal como, pelo papel que cada um desempenhava na sua oficina. Era igualmente conhecido como um homem simples e cort s, de conversas interessantes, particularmente bem relacionado com os seus contemporâneos segundo Vasari.²⁵

Do seu legado, muito se pode retirar, sendo certo que o conhecimento nunca é demasiado e, sempre, um lugar da história que faz parte de cada um de nós. Como dizia o nosso Camões, “*mudam-se os tempos, mudam-se as vontades*”, e as técnicas, mas os ensinamentos, esses, mant m-se, pois que a evolução, seja em que área for, faz-se através da adição e sobreposição da sabedoria, e nunca pela subtracção ou ignorância do que foi,   e será a nossa hereditariedade histórico-cultural.

torna-se protector de Vincenzo Scamozzi, o sucessor de Palladio. Morre em 1595, sendo enterrado na capela da fam lia na igreja de San Francesco della Vigna.

24 Howard, Deborah, *Venice Disputed: Marc’Antonio Barbaro and Venetian Architecture 1550–1600*, Yale University Press, New Haven 2011, pp. 82-83

25 Ackermann, J.S., *Palladio*, Penguin Books, London 1991, p. 34

Capítulo IV

A igreja Il Redentore



Figura 43: Pieter Bruegel, *O triunfo da morte*, 1562, Museu do Prado, Madrid.



Figura 44: a planta indica os três locais em votação para erguer a nova igreja votiva, sendo escolhido o local junto ao mosteiro dos Capuchinhos. Alessandro Badoer, planta de Veneza em 1627, Museu Correr, Veneza.

Origem

A igreja do Redentor surge na sequência da terrível praga que afecta Veneza entre 1575 e 1577, sendo a segunda maior obra religiosa de Andrea Palladio. Após várias tentativas falhadas para controlar a propagação da praga, o que incluía os esforços do magistrado Marc’ Antonio Barbaro na reestruturação das infra-estruturas de higiene da cidade, o Senado volta-se para a religião a fim de pedir a salvação (figura 43). O flagelo interminável que ceifara já 50.000 vidas parecia não ter fim, pelo que, a 4 de Setembro de 1576, o Senado decide reunir para discutir a construção de uma nova igreja votiva dedicada a Cristo Redentor, uma decisão que renova a esperança de uma libertação de tal inferno. Conjuntamente com esta reunião, declarava-se a promessa de se realizar uma procissão anual no dia em que a cidade fosse considerada livre da praga, na qual o Doge e seus sucessores visitariam a igreja para a perpetuidade.²⁶ Nesta mesma reunião, determinaram-se quais os procedimentos a tomar, tendo-se igualmente estabelecido um custo de 10.000 ducados para a realização da obra. A proclamação oficial da decisão de construir a nova igreja votiva d -se quatro dias depois pelo Doge Alvise Mocenigo na Basílica de São Marco.

Para a nova construção pretendia-se escolher o melhor lugar urbanístico, tendo sido nomeada uma comissão a 18 de Setembro, os *provveditori sopra la fabbrica* constituída por Agostino Barbarigo e Antonio Bragadin, a fim de encontrar um local que preenchesse os requisitos necessários. A 17 de Novembro de 1576, o Senado volta a reunir-se para votar os dois locais escolhidos, o primeiro em Santa Croce, junto dos frades Franciscanos onde hoje se localizam os Giardini Papadopoli, e o outro em San Vidal, onde hoje está a Accademia, tendo este último sido aprovado embora existisse alguma controvérsia. Na reunião seguinte, que acontece a 22 de Novembro, mais uma vez se debate a localização da nova igreja, rejeitando-se ambos os lugares propostos, incluindo San Vidal aprovado cinco dias antes, em detrimento de uma nova localização proposta, esta na Giudecca junto do convento dos Capuchinhos, ganhando uma aprovação por larga maioria (figura 44). Deste encontro iniciaram-se imediatamente os procedimentos necessários à compra do terreno por 3.000 ducados e que media 16 por 40 passos,²⁷ ficando a igreja, após concluída, a cargo dos frades capuchinhos. A escolha do local, tida como fundamental, prendeu-se sobretudo pela visibilidade que a igreja teria relativamente à Praça de São Marco, o centro mais importante de Veneza, algo que era possível na margem da Giudecca em oposi  o   densidade volum trica da cidade junto a San Vidal. Por outro lado, a pretens o de se erguer uma “nova”

26 «Di fronte alla tragica situazione in cui versa la citt  colpita dalla peste, il Senato decide di supplicare la misericordia divina con un triduo di preghiere, al termine del quale il Doge formular  voto di edificare una chiesa dedicata al Redentore, ‘et che ogni anno, nel giorno che questa citt  ser  pubblicata libera del presente contagio, Sua Serenit  et li successori soi anderano solennemente a visitarla a perpetua memoria del beneficio ricevuto (...)’»; in: Secreta, Annali, vol. 1574-1579. (4 de Setembro de 1576, Decreto do Senado para a elei  o de uma igreja ao Redentor, Registro nos Anais) in: Mostra Documentaria, *Testimonianze Veneziane di Interesse Palladiano*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Archivio di Stato di Venezia, 28 Giugno – 28 Settembre 1980, p. 80, entrada n.é 222; ver documento na integra em Anexo, Documento I

27 Os passos venezianos tinham um dimensionamento espec fico, característico daquela região (1 passo veneziano correspondia a 5 p s venezianos; 1 p  veneziano correspondia a aproximadamente a 0,3477 metros).

igreja não correspondia aos ideais de reutilização dos materiais encontrados na demolição da igreja em ruína pré-existente junto do convento em San Vidal, numa alusão simbólica  história bíblica da construção do altar do Rei Davide na Terra Santa.²⁸

Ainda nessa reunião, Marc’Antonio Barbaro terá defendido pela primeira vez a escolha de um plano centralizado para a igreja votiva, debate que seria concluído num outro encontro, a 9 de Fevereiro de 1577, onde seria tomada por maioria a decisão de erguer a igreja numa planta quadrada.²⁹ Barbaro via assim o seu desejo ser adiado, concretizado mais tarde no seu projecto para o Tempietto Barbaro em parceria com Palladio. Tendo em conta o que diz o Documento II do Anexo, poder-se- concluir que o Senado teria já uma ideia bastante precisa do que seria edificado, o que parece testemunhar a existência de propostas para a nova igreja numa fase já bastante avançada. De Palladio, sabe-se que existiram dois planos, um central e outro quadrangular, o que indica que o arquitecto estaria dentro dos debates que se sucediam, provavelmente pela mão do amigo e protector Barbaro, estando assim preparado para a decisão que o Senado tomasse. Apesar dos esforços de Barbaro e seus apoiantes, a votação seria decidida por 103 votos contra os 54 que apoiavam o plano central. Para esta decisão, muito parece ter contribuído a resolução da Contra-Reforma, olhando a Igreja Católica para esta tipologia de construção como “descendentes” dos templos pagos.

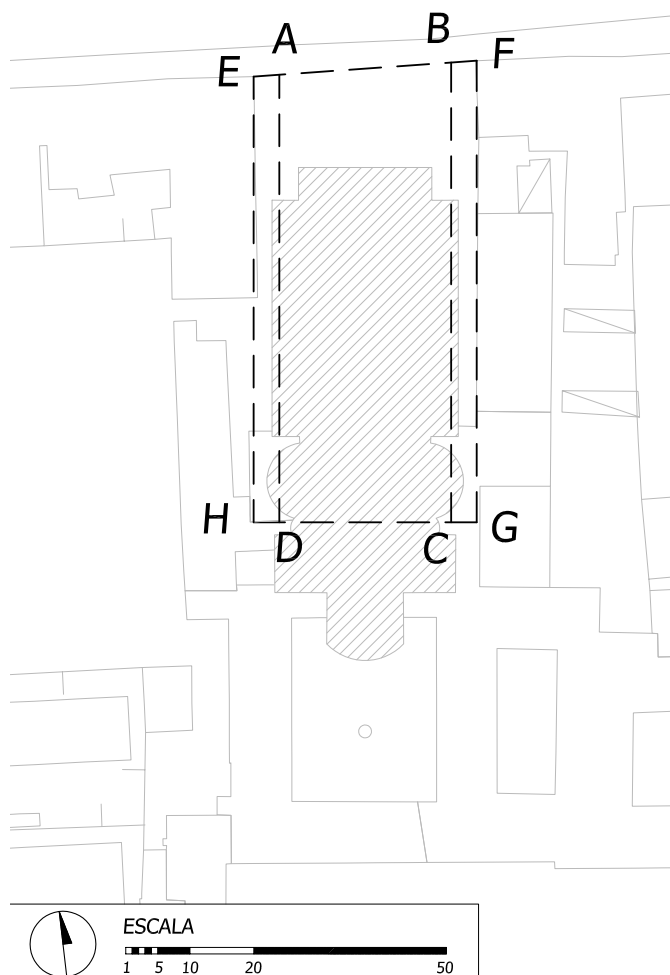
A corroborar a existência de dois projectos já pré-determinados está a aprovação do Senado, na reunião de 16 de Fevereiro de 1577, da proposta quadrangular de Palladio,³⁰ pois dificilmente Palladio apresentaria num espaço de sete dias um novo projecto de acordo com as especificações deliberadas pelo Senado.

Estando definida a escolha do local e do projecto, a 17 de Fevereiro do mesmo ano, o Estado Veneziano compra mais uma parcela de terreno, para um total de 34,7 por 69,5 metros, ocupando a igreja após a conclusão 34,8 por 71,8 metros (sem contar com a escadaria que ocupa mais 10 metros), sendo que a primeira pedra  lançada a 3 de Maio de 1577. Ao que tudo indica, a praca que se encontra de frente à igreja não constava do projecto inicial, uma vez que os Capuchinhos cederam mais 10 passos de terreno para a obra, terreno que haviam adquirido a 27 de Maio de 1577, ou seja, após o arranque das obras, e que reclamariam de volta numa petição ao Estado datada de 21 de Julho de 1581 para a extensão do mosteiro. Essa petição seria recusada

28 Reza a história que o altar foi construído onde provavelmente se ergueu o famoso Templo de Salomão, sendo que o terreno para a construção lhe foi oferecido, mas pelo significado do seu gesto, recusa a oferta propondo-se a pagar a totalidade do terreno, pois a oferenda ao Senhor devia ser digna de todos os sacrificios.

29 Para ler o decreto da decisão tomada na reunião, ver Anexo, Documento II.

30 «Con intervento et ballottation di Proveditori sopra la chiesa, et autorit del Senato. Havendo li *Proveditori sopra la chiesa presentato in questo Collegio un disegno formato dal fidel nostro Andrea Palladio in forma quadrangular, et sopra esso fatto veder che per i calculi diligentemente fatti dal detto Palladio et dal fidel Antonio dal Ponte proto non si spender nella fabrica pi di ducati dodici mille di denari della Signora nostra, oltre l’amontar del fondo et donativi giusta la parte del Senato de IX de mese presente, sia per autorit di questo Collegio approvato esso disegno et secondo quello dato principio col nome del Spirito Santo al fabricar della ditta chiesa*»; in: Collegio, Notatorio, reg. 42, c. 185 v. (17 de Fevereiro de 1576, Parte del Collegio che su delega del Senato decide di costruire la chiesa votiva secondo il progetto dell Palladio) in: Mostra Documentaria, *Testimonianze Veneziane di Interesse Palladiano*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Archivio di Stato di Venezia, 28 Giugno – 28 Settembre 1980, p. 81, entrada n.é 226; ver documento na integra em Anexo, Documento III



Desenho 1: o desenho apresenta o parcelamento do terreno resultante das aquisições pela Sereníssima. Os pontos ABCD definem o perímetro da primeira compra por 3.000 ducados em 1576. Os pontos BFGC e EADH representam as parcelas de terreno posteriormente adquiridas em 1577. Como se pode observar, a segunda aquisição corresponde à necessidade de precaver a passagem lateral em ambos os flancos da igreja, resultando da primeira parcela um dimensionamento muito aproximado ao da construção final, o que indica a existência, como referido no texto, de um plano já de si bastante avançado apresentado por Palladio na votação do Senado sobre a forma da igreja. A extensão das sacristias e coro para lá do rectângulo original corresponde à parcela de terreno oferecida pelos Capuchinhos e que serviria para recuar a implantação da obra e criar a praça em frente à igreja.



Figura 45: Joseph Heintz il Giovane, *Processione del Redentore*, sec XVII.

pelos *provveditori* justificando a necessidade dessa área para a criação de um espaço maior em frente à igreja, informação reveladora de que num primeiro momento a igreja deveria ser edificada muito próxima da margem, sendo a obra “reposicionada” após o início da construção (desenho 1).

Numa deliberação de 13 de Julho de 1577 a cidade é finalmente declarada livre da praga,³¹ estabelecendo-se que todos os anos, a partir daquele momento, ao terceiro Domingo de Julho, se realizaria a procissão em agradecimento ao Senhor. A primeira procissão realiza-se a 21 desse mesmo mês, erguendo-se uma estrutura temporária com um altar para a cerimnia na praça em frente à futura igreja. Embora as obras tenham decorrido a bom ritmo, Palladio não vive para presenciar a conclusão da única obra realizada totalmente segundo as suas indicações, sendo realizada a bênção solene da igreja do Redentor a 27 de Setembro de 1592 pelo patriarca Lorenzo Priuli. As protecções laterais da escadaria e as esculturas da fachada seriam acrescentadas somente na segunda metade do século XVII.

A procissão tinha início a partir do Palácio do Doge, de onde seguia para ouvir a missa na Basílica de São Marco, deslocando-se posteriormente pelo Grande Canal e, por meio de uma ponte flutuante de embarcações, atravessando a Giudecca desde a Zattere até  Igreja do Redentor, onde se procedia  celebração de concluso³² (figura 45).

31 A deliberação pode ser consultada em Anexo, Documento IV.

32 O Documento V do Anexo transcreve a acta resultante da procissão realizada ao Redentor em 1578.



Figura 46: vista sobre San Giorgio Maggiore, na qual o transepto surge claramente assumido e identificado.



Figura 48: vista interior de San Giorgio. Como se observa, o espaço interior é amplificado através da abertura dos arcos das naves laterais, parecendo confluir sob o espaço da cúpula.

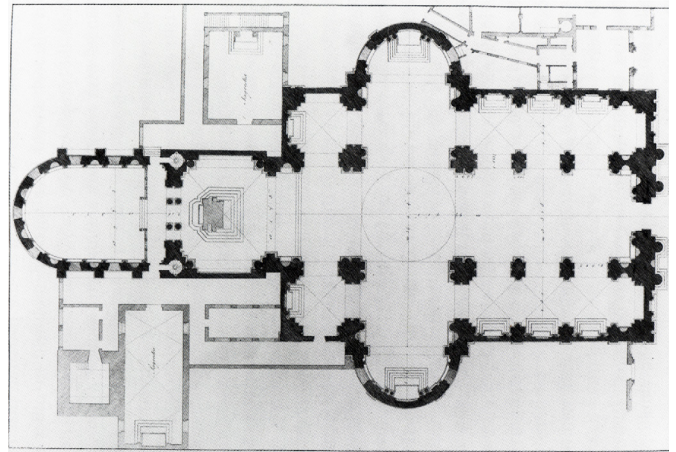


Figura 47: planta de San Giorgio cujo desenvolvimento espacial se desenvolve em três naves.



Figura 49: vista interior do Redentor. O espaço interno desenvolve-se numa única nave, tipo salão, confluindo o espaço de um modo claro para o presbitério, sob a cúpula.

A questão da forma

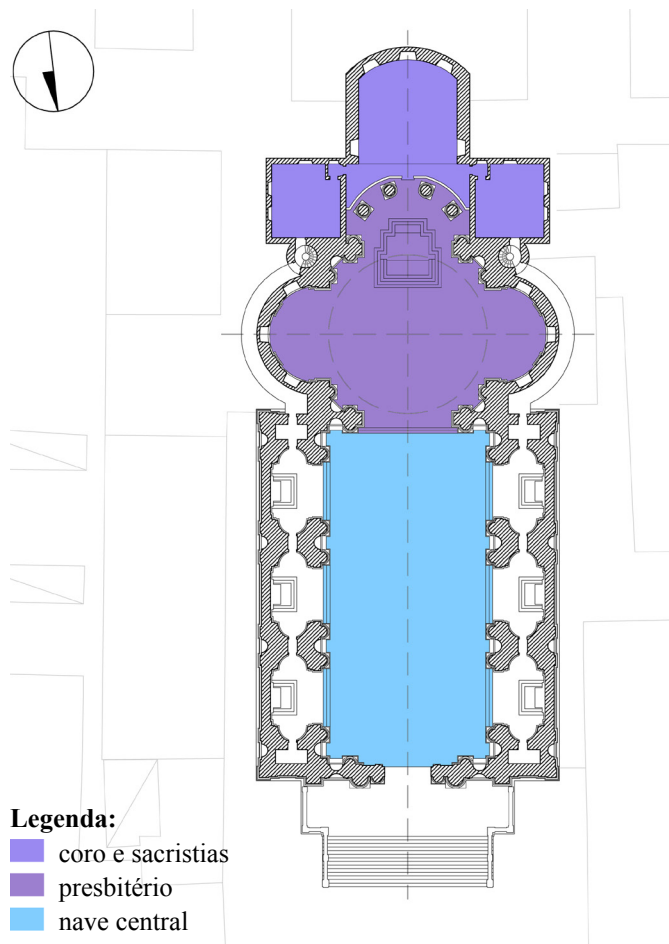
Localizada na margem norte da Giudecca, de frente para a Zattere, repousa no alto do seu pedestal a Igreja do Redentor (figura 40, p. 40). Com uma implantao orientada de Sul para Norte, ergue-se entre o casario voltada para o centro histórico de Veneza emancipando-se, essencialmente, em dois corpos de origem distinta, a nave de tipologia tipicamente longitudinal, e a cúpula com um *pseudo-transepto* quase imperceptível do exterior, normalmente associado a construes de planta central. Esta será, à primeira vista, a principal diferença para a sua *irmã* San Giorgio Maggiore (figura 46), onde o transepto é claramente perceptível na sua relao com nave e cúpula, seguindo uma tipologia longitudinal. Perante uma imagem tão assumida em San Giorgio, surge a ambiguidade da forma exterior que o Redentor apresenta. Porque surge esta forma ambígua e porquê?

Penso que a motivao da forma exterior poderá residir num antigo problema – ou por outro lado, vontade – de unificar ambos os planos longitudinal e central.³³ Algumas das tentativas mais famosas resultam evidentes em obras como Sant’Andrea em Mantua, de Alberti (1470), a antiga Catedral de Carpi, tmbm conhecida como La Sagra e atribuída a Peruzzi (1515), ou o projecto de Bramante para a fachada de S. Maria di Satiro em Milão (cerca 1480).³⁴ No entanto, a meu ver, o problema para nunca se ter chegado a uma soluço consistente está na metodologia isolada entre projecto de alçado e restante construo. O alçado era quase sempre supra-valorizado e tratado como peça única, algo que não acontece de todo no Redentor, onde o objecto é tratado como um todo. Ainda assim, o modo como Palladio chega ao resultado final não  pacífico.

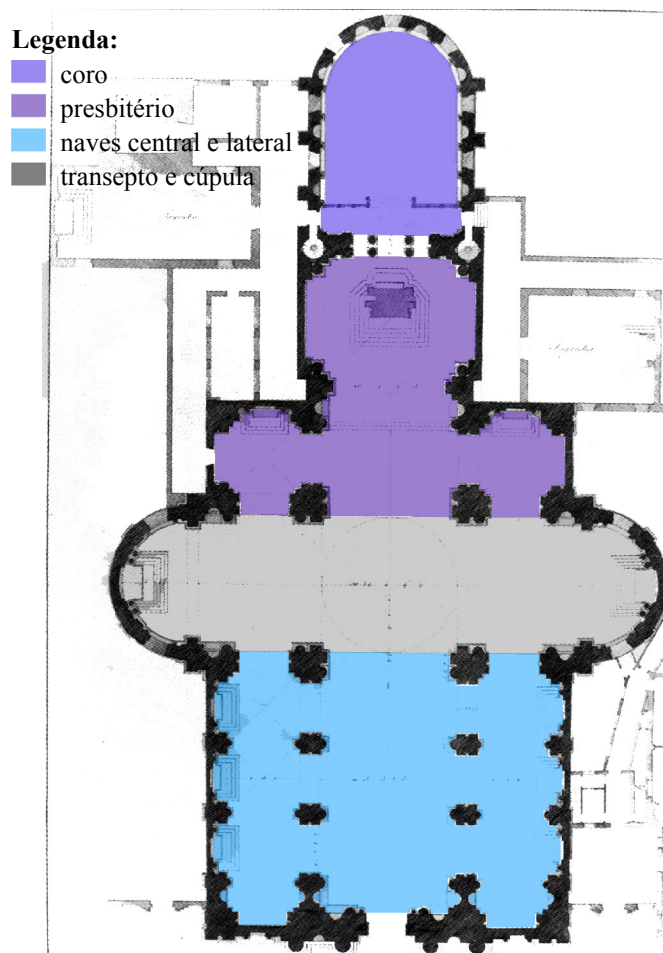
Uma primeira tentativa de concentrar ambas as formas havia já sido tentada em San Giorgio, o que se reconhece pelo tratamento idêntico que impõe sobre a cúpula. De igual modo, a repetio de elementos empregues em ambas as construes como são as janelas termais, o uso de arcos, a disposio e distribuio de colunas, semi-colunas e pilastras por uma ordem menor e maior, assim como a fluidez espacial ou a iluminao bastante clara e difusa, apontam para uma vontade em unificar tanto o espaço exterior e interior, como a planta central da planta longitudinal. Em San Giorgio esta vontade sente-se sobretudo no interior onde o espaço nos surge amplificado e quase sempre direccionado para a cúpula, algo que não  tão perceptível a partir do exterior, muito por culpa de seguir um modelo longitudinal de três naves, ao passo que no Redentor aplica o modelo de nave única com capelas criptocolaterais (figuras 47, 48 e 49). As diferentes abordagens às naves

33 A ideia de fundir as características de uma igreja votiva – planta central – com as de uma igreja processional e litúrgica – planta longitudinal – não seria nova, como marca Wittkower, sendo que uma abordagem compósita seria mais apropriada a abranger as diversas nuances das celebraes religiosas. No entanto, o sucesso da operao desenvolvida por Palladio, comparativamente a outras como as referidas no texto, mais à frente, prende-se com a diferente abordagem com que os arquitectos procuraram resolver a fusão. Como nota Wittkower, enquanto os arquitectos do primeiro renascimento tentavam fundir ambas numa só, Palladio segue outro caminho, demarcando claramente as diferentes formas e procurando associa-las em conformidade, mantendo, de certo modo, a essência de cada uma; in: Wittkower, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Academy, London 1973, p. 100

34 As imagens destas obras podem ser consultadas na página 104, onde voltam a ser abordadas e estudadas mais a fundo na temática sobre as influências.



Desenho 2: planta da igreja do Redentor e sua repartição de funções.



Desenho 3: planta da igreja de San Giorgio e sua repartição de funções.

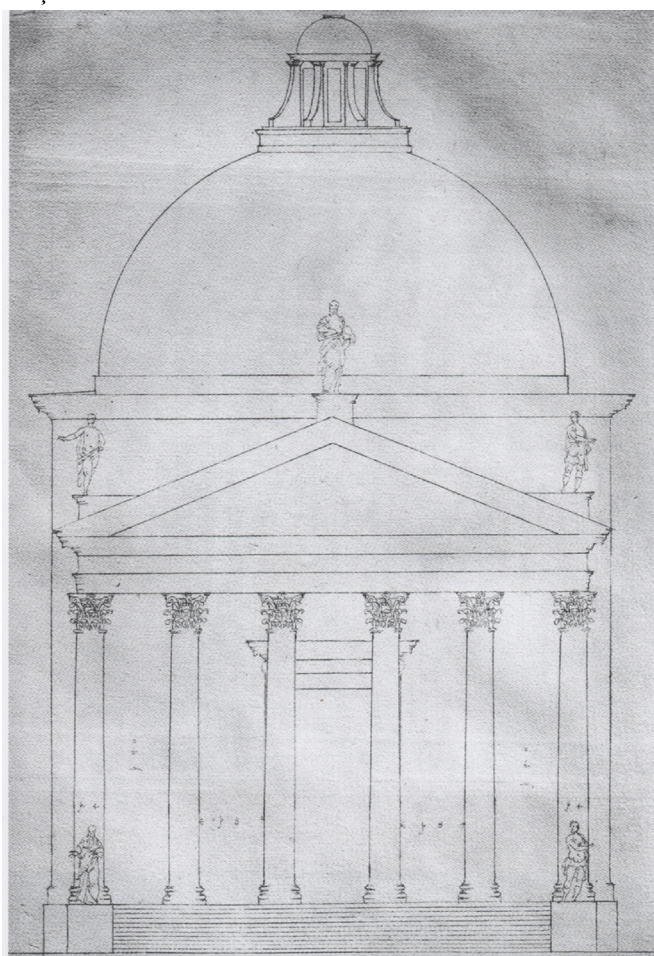


Figura 50: proposta de alçado para uma igreja votiva de planta central em Veneza. Desenho R.I.B.A. XIV/15.

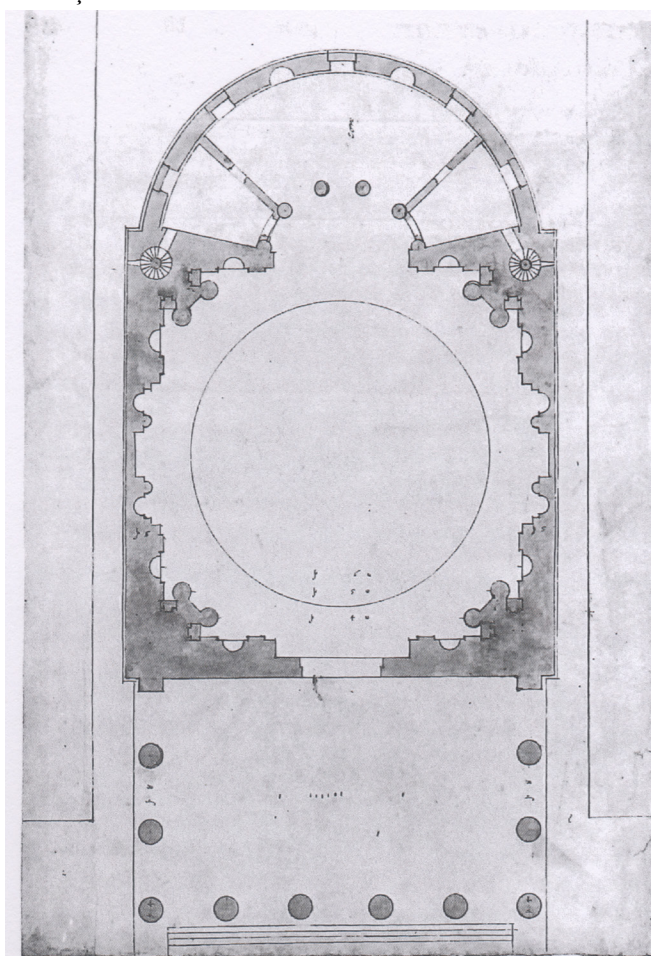


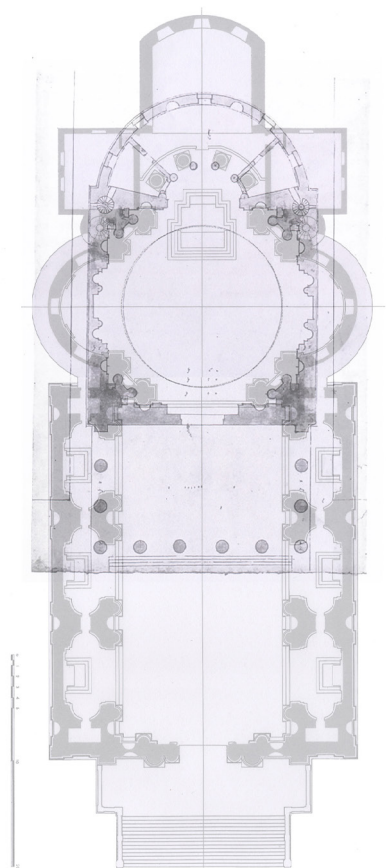
Figura 51: proposta de planta para uma igreja votiva de tipo central em Veneza. Desenho R.I.B.A. XIV/13.

acabam por traduzir-se num maior equilíbrio entre força vertical e horizontal em San Giorgio, contra uma verticalidade mais acentuada no Redentor perante a imagem produzida pela cúpula. É neste jogo de forças que a cúpula assume um papel predominante, centrando o espaço que se desenvolve em torno desta, em ambas as igrejas, numa aproximação em forma e dimensão idênticas, sem que, no entanto, as funções sejam repartidas do mesmo modo em cada uma. Em San Giorgio o presbitério   uma extensão da função tripartido das plantas longitudinais, compondo-se a igreja em três naves, transepto com cruzeiro na cúpula, presbitério e, finalmente, o coro, enquanto no Redentor funde-se o presbitério, transepto e cruzeiro num único espaço, sequenciando-se em nave única com capelas criptocolaterais, presbitério com absides laterais sob a cúpula – em tri-concha – e, por fim, o coro (desenhos 2 e 3). Desta composição funcional resulta em San Giorgio uma dispersão do espaço que Palladio altera no Redentor com uma planta mais compacta, capaz de concentrar em si próprio o espaço, dotando-o de uma essência centralizada que se nota a partir da fachada, e no interior, através da individualização da nave face ao presbitério/cúpula. Julgo que a relação mais independente que a fachada de San Giorgio apresenta sobre a sua cúpula relativamente à centralidade que se procurava impor, como no Redentor, leva Palladio a contrapor a sua essência longitudinal no interior através de uma maior abertura dos arcos das naves laterais para a central e transepto, confluindo a sensação interior para o espaço da cúpula, em oposição   sensação exterior. Deste modo, poder-se-  compreender a igreja do Redentor como uma reinterpretação mais madura dos motivos presentes em San Giorgio.³⁵

Ainda assim, isto explica somente como Palladio poderá ter chegado à forma ambígua do Redentor, mas não o porquê. Aparentemente o seu desejo passava por desenvolver a igreja em planta central, de acordo com os pressupostos humanistas ou, pelo menos, para isso apontam os seus textos,³⁶ a sua formação junto de Trissino, e os discursos ao Senado proferidos por Marc’Antonio Barbaro sobre a forma da igreja. A comprovar isto, encontram-se os desenhos de uma igreja de planta central (figuras 50 e 51), presumivelmente o primeiro

35 Wittkower vai ainda mais longe ao enumerar algumas das principais características de San Giorgio Maggiore repetidos no Redentor e aplicados sobre uma tipologia diferente. «*S. Giorgio Maggiore displays some unusual features which may be enumerated: (1) the plan consists of three clearly isolated units, the Latin Cross with a short nave and an impressive domed area; the rectangular presbytery (...); and the choir separated from the presbytery by an imposing screen of columns. (2) These three units are also separated by steps (...). (3) The high altar is placed in front of two pairs of columns through which a vista opens into the choir. (4) The articulating members become more potent in the vicinity of the high altar. (5) Colouristic differentiation confirms the definition of the spaces (...); by this device Palladio pulled the nave together as a rhythmically divided unit and contrasted its longitudinal direction with the transverse direction of the aisles and shallow chapels. (6) The architectural system changes in the choir. Instead of continuing the large order, Palladio gave a sequence of small-scale alternating niches and aediculae (...). (7) The mullioned, semi-circular windows in the vault, the chapels, and the presbytery guarantee uniformity of the lights throughout the church (excepting the choir)*». Isto, para o autor, vai traduzir-se numa aplicação mais  bvia e concisa das ideias do arquitecto na igreja do Redentor; in: Wittkower, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Academy, London 1973, pp. 97-100

36 «*E per  noi, che non abbiamo I dei falsi, per servare il decoro circa la forma de’ temp i, eleggeremo la pi  perfetta e pi  eccellente; e conciossiach  la ritonda sia tale, perch  sola tra tutte le figure   semplice, uniforme, eguale, forte e capace, faremo i temp i ritondi, a’ quali si conviene massimamente questa figura, perch  essendo essa da un solo termine rinchiusa, nel quale non si pu  n  principio n  fine trovare, n  l’uno dall’altro distinguere, et avendo le sue parti simili tra di loro e che tutte partecipano della figura del tutto, e finalmente ritrovandosi in ogni sua parte l’estremo egualmente lontano dal mezo,   attissima a dimostrare la unit , la infinita essenza, la uniformit  e la giustizia di Dio.*»; in: Palladio, Andrea, *I Quattro Libri dell’Architettura*, a cura di Marco Biraghi, Studio Tesi, Itália 1992, pp. 255-256



Desenho 4: sobreposição da planta do Redentor sobre a planta da igreja votiva desenhada por Palladio, R.I.B.A. XIV/13. A partir da coincidência entre as circunferências base das cúpulas, retiram-se algumas conclusões de semelhança entre ambas, nomeadamente no que respeita ao dimensionamento do presbitério, na forma e função do altar-mor com passagem ao coro através de um diafragma de colunas e, no dimensionamento da nave em relação ao pórtico *prostilos* do desenho de planta central, correspondendo o pórtico a, sensivelmente, metade da dimensão da nave.

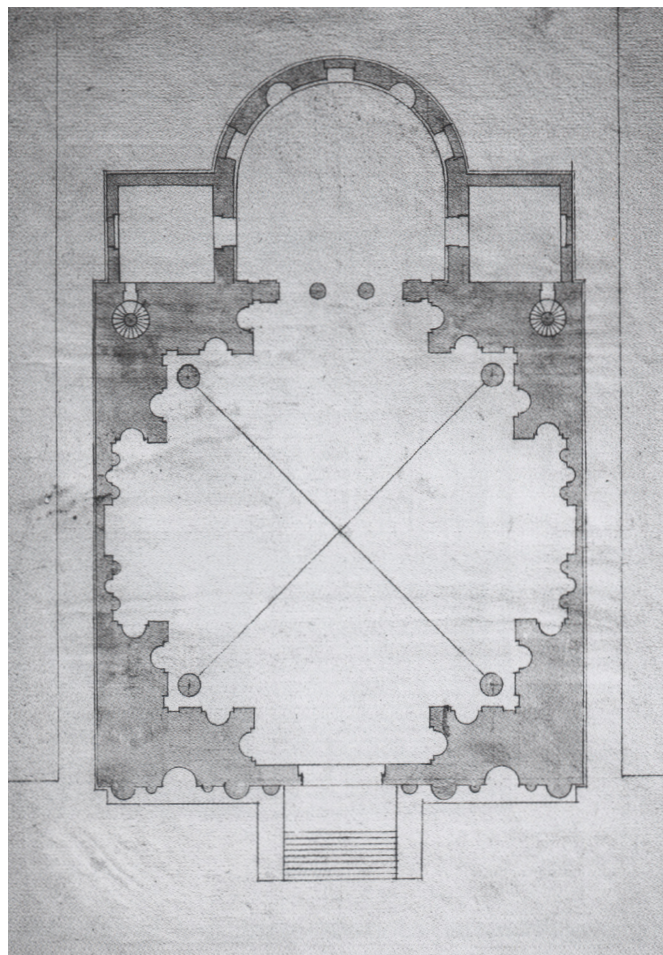


Figura 52: suposta variante do plano central de Palladio para uma igreja votiva em Veneza. Desenho R.I.B.A. XIV/16.

plano para a igreja votiva do Redentor,³⁷ actualmente presentes na colecção do RIBA (Royal Institute of British Architects) e datados entre Dezembro de 1576 e Janeiro de 1577, período em que se preparava o debate sobre a forma da igreja (9 de Fevereiro de 1577). Infelizmente, os desenhos originais sobre o plano actual não sobreviveram, mas dadas as semelhanças presentes entre a obra realizada e o desenho de planta central proposto, leva-me a acreditar que Palladio desenvolve contemporaneamente a igreja actual, até pela resistência demonstrada pelos membros do Senado na primeira abordagem ao tema por Barbaro (em 22 de Novembro de 1576).

Ao se comparar o desenho RIBA Palladio XIV/13 com a planta do Redentor, imediatamente salta  vista a semelhança no que corresponde ao presbitério, onde a cúpula  circunscrita dentro de uma forma quadrada, aligeirada nos vrtices pela colocação diagonal de duas colunas, dispositivo semelhante ao do Redentor com as semi-colunas adossadas às pilastras que sustentam os arcos, compondo uma linha diagonal sobre os vrtices do quadrado – elemento representado no desenho do pavimento – que circunscribe a abertura da cúpula. Também a disposição dos acessos verticais, em ambos os lados da passagem ao coro, tal como o diafragma de quatro colunas dispostas em semi-circunferência – no que penso poder chamar de *pseudo-abside*, dado ser um espaço aberto mas limitado visual e psicologicamente pela disposição das colunas que conferem ao espaço uma ilusória forma absidal – têm correspondência em ambos os planos, colocando-se este diafragma como elemento de transição entre o coro e o presbitério. É neste ponto que reside uma das mais marcantes inovações de Palladio que, assim, consegue separar espaços distintos com funções distintas, sem proceder à colocação de paredes maciças, aliviando o peso visual que tal solução acarretaria e permitindo esconder o coro ao mesmo tempo que mantm a fluidez acústica e lhe possibilita acentuar a carga dramática da luminosidade interior.³⁸

No entanto, o projecto que se apresenta no desenho RIBA Palladio XIV/13 é de planta central, enquanto a obra realizada se aproxima a uma obra longitudinal. Ao sobrepor as duas plantas (desenho 4) apercebemo-nos do modo em como ambas se interpenetram. Ao contrário de adicionar um transepto em contraponto  nave, tal como em San Giorgio Maggiore, no Redentor adopta uma repetição do momento semicircular do diafragma de colunas para criar duas absides laterais, estas fechadas, compondo o espaço como um *falso* transepto que confere ao presbitério uma centralidade bastante acentuada, tanto a partir do interior como do exterior, transmitindo-nos a ideia de estarmos perante uma igreja de planta central onde a nave, embora em

37 O desenho parece corresponder ao lote definido pelo Senado para a construção da igreja votiva, apresentando nos mesmos moldes da igreja actual, as passagens laterais e casario envolvente.

38 Esta solução foi bastante apreciada, supondo-se que foi requisitado a Palladio uma revisão dos planos para San Giorgio, cuja construção decorria, funcionando então como uma primeira abordagem para o que seria feito no Redentor. Na teoria de Isermeyer, a igreja do Redentore ter sido a influência da reelaborao do desenho da igreja de S. Giorgio Maggiore, o que me parece algo relativamente plausvel. «*A questo proposito vorrei riprendere ancora una volta la mia tesi secondo cui il modello di San Giorgio Maggiore del 1565 fu trasformato dal Palladio verso il 1578 – cio un anno dopo il disegno per il Redentore – forse su suggerimento dei Benedettini stessi, o comunque col loro consenso – sia per la facciata, sia per la parte orientale con la cappella maggiore ed il coro*». A suportar esta tese encontramos as semelhanças do diafragma de San Giorgio com as do desenho RIBA Palladio XIV/16 – que parece ser uma segunda variante do plano central para o Redentor; figura 52 – utilizando uma dupla colonata alinhada; in: Isermeyer, Christian Adolf, *La concezione degli edifici sacri Palladiani*, p. 131; Bollettino del Centro Internazionale Andrea Palladio, n XIV, Vicenza 1972, pp. 105-135

continuidade, aparenta ser um corpo distinto, tendo para esse efeito elevado o presbitério em três degraus e fechado a ligação com a nave por meio de um arco triunfal, em tudo idêntico ao das três absides.

Ao nível da proporcionalidade, também se observa que o espaço interior do plano central corresponde ao presbitério da igreja, tal como os limites exteriores parecem corresponder à largura apresentada pelo pórtico central do Redentor. De igual maneira, a nave aparenta ter uma relação muito própria com o plano central, sendo que o pórtico *prostilos* tem praticamente metade da dimensão total da nave. Na minha opinião, tudo isto sugere que Palladio terá desenvolvido o Redentor utilizando por base um plano central com um pórtico *prostilos*, o qual redimensiona para o dobro e encerra, para transformar a nave numa espécie de *n rtex* para o presbitério.

Esta transformação parece ser somente justificável com o facto de grande parte do Senado se rever nas linhas do que havia estabelecido a Contra-Reforma, ideia que prevaleceu nos debates sobre a forma da igreja, sendo estabelecido que um plano longitudinal seria o mais apropriado para uma igreja dedicada ao Redentor (simbologia) e   função processional e litúrgica (possibilidade de albergar mais fiéis). Assim, o que seria inicialmente uma igreja de planta central, transforma-se numa planta longitudinal, ou melhor, um misto de ambas no que se pode chamar de planta *compósita*, recorrendo Palladio a ilusões de perspectiva para conseguir agradar a todos, alternando a percepção da igreja consoante a localização do observador, seja no interior ou exterior.

A obrigatoriedade de corresponder às exigências do comitente aliada à vontade própria de desenvolver algo contrário, leva o arquitecto a encontrar uma solução para um *problema sem solução* antigo, ao definir uma nova solução e tipologia, redefinindo os parâmetros da arquitectura religiosa da época.



Desenho 5: alçado frontal da igreja do Redentor.



Figura 53: detalhe da fachada lateral da igreja, com incidência sobre o tratamento da sua superfície, mais rica na nave.

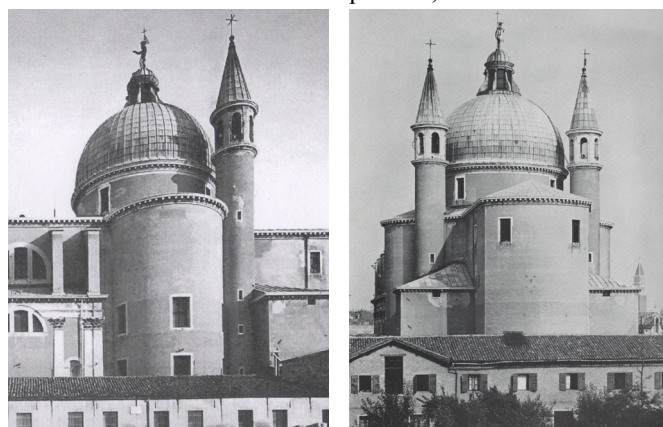
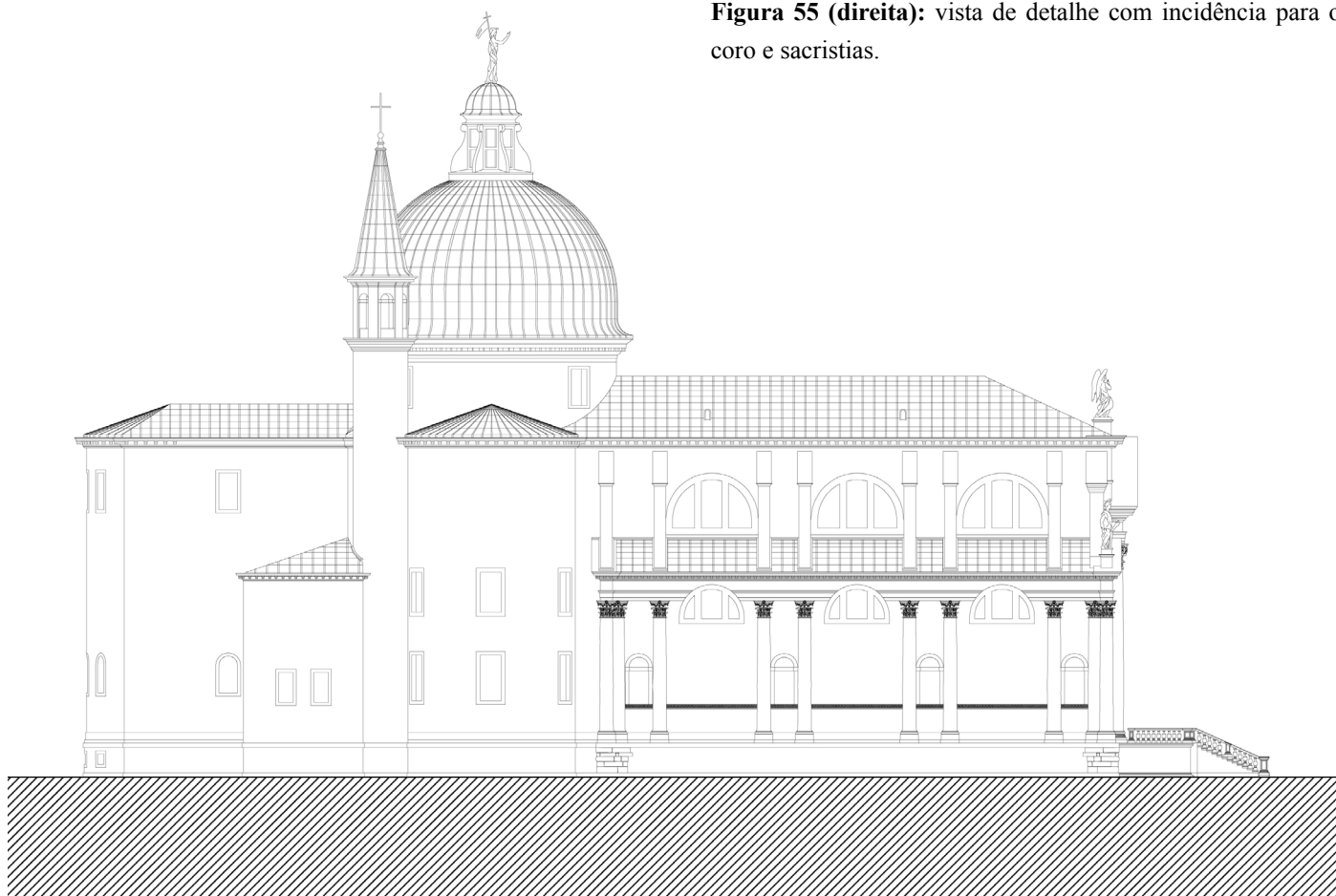


Figura 54 (esquerda): vista de detalhe sobre o grupo de elementos verticais que compõem o presbitério.

Figura 55 (direita): vista de detalhe com incidência para o coro e sacristias.



Desenho 6: alçado lateral da igreja do Redentor. Aqui é claramente perceptível a tripartição referida no texto, sequenciando-se, da direita para a esquerda, em nave, presbitério (grupo de elementos verticais e circulares no centro) e coro.

O exterior

Vista do exterior, a igreja apresenta uma imponente fachada em conjunto com a grande cúpula e as duas torres sineiras que a flanqueiam, sendo quase impossível observar o corpo do coro, quando vista da outra margem da Giudecca (desenho 5).  semelhança do que se sucede no interior, onde a tripartição do espaço reflecte claramente a função distinta que cabe a cada um, tmbm o exterior apresenta a mesma tripartição, distinguindo-se primeiramente o corpo longitudinal da nave, seguindo-se o grupo de elementos verticais que compoem o presbitério, concluindo com um terceiro volume que integra o coro (desenho 6). Tmbm o tratamento das superfícies destes três corpos varia consoante a função que acolhem.

No alçado lateral da nave, observa-se uma repartição através de pilastras coríntias, ao ritmo da repartição interna da nave, acompanhados pelos contrafortes, aos pares, em relação directa com as pilastras, e intervalados por uma sequência de janelas termais sobrepostas em dois níveis, tmbm elas tripartidas, numa riqueza de relações com o interior e a fachada (figura 53), como se verá mais à frente, riqueza que desaparece quando se observa o grupo dos elementos verticais do presbitério, num desenvolvimento vertical acentuado pelas esguias torres sineiras a flanquear a cúpula, tendo como elementos decorativos unicamente as aberturas, com uma moldura branca simples a contrastar com a superfície lisa vermelha (figura 54), coloração esta que se estende a toda a igreja com excepção da fachada em pedra branca stria. Esta contraposição cromática das aberturas mete em relação os três volumes do corpo da igreja. Já o volume do coro, que incorpora um bloco rectangular em cada flanco, sacristias, faz jus à simplicidade dos frades Capuchinhos, mantendo somente em evidência as aberturas que iluminam o interior, este igualmente simples, havendo grande afinidade no tratamento da sua superfície com o grupo vertical do presbitério (figura 55). O contraste entre estes dois volumes e o da nave talvez se justifique pelo facto de terem pouca visibilidade, estando a sua vista, inclusive, totalmente obstruída quando nos encontramos de frente para a igreja.

Mas é quando vista de longe, que o conjunto da fachada, cúpula e torres sineiras ganha destaque, estabelecendo-se na paisagem como imagem de marca, até pela presença algo oriental que traduz. Isto mete em evidência as duas margens do canal da Giudecca, onde as cpulas da Basílica de San Marco (figura 56), no estilo Bizantino, estão em relação paisagística com a cúpula do Redentor. Esta relação entre o Bizantino e o estilo da cúpula palladiana sugere uma aproximação entre as práticas arquitectónicas orientais e ocidentais. A confirmar esta possibilidade, apresentam-se as torres sineiras, cujo carácter  estranhamente semelhante ao dos minaretes Otomanos ou, de igual modo,  solução bizantina presente na igreja de Sant’Antonio em Pádua (1234 c. – 1310; figura 57), terra natal de Palladio. No entanto, esta é uma temática que será desenvolvida somente no próximo captulo.

Perante a fachada, deparamo-nos com um elemento extremamente elaborado e complexo onde o pórtico, as alas laterais, o tipo de colunas, os vários frontões e os diversos planos parietais apresentam uma relação muito próxima entre eles e, ao mesmo tempo, diversa, compondo a fachada em vários estratos sobrepostos uns



Figura 56: Basílica de San Marco, Veneza, e as suas imponentes cúpulas bizantinas.



Figura 57: Basílica de Sant'Antonio, Pádua, e o conjunto das cúpulas e torres semelhantes a minaretes, como no Redentor.



Figura 58: alçado do Redentor, Antonio Visentini. Destaque para a composição do pórtico com semi-colunas e pilares sem pedestal, uma inovação em relação às outras obras religiosas de Palladio em Veneza.

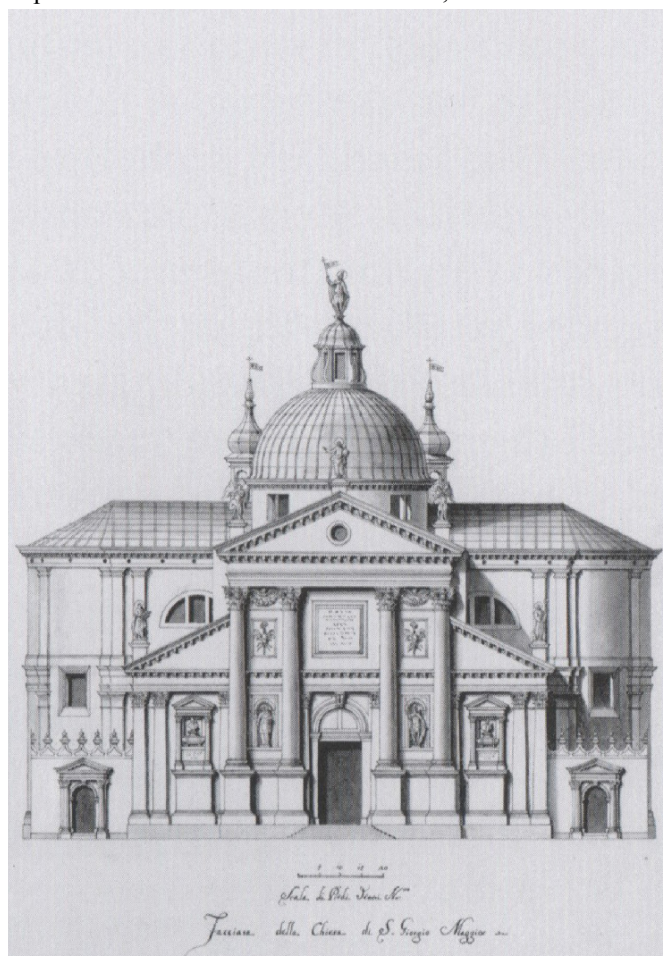


Figura 59: alçado de San Giorgio Maggiore, Antonio Visentini. Aqui, o pórtico apresenta somente semi-colunas assentes em pedestais.

sobre os outros, numa dinâmica que não são explora toda uma integração dos elementos exteriores, tal como o desenvolvimento do que surgir  no interior.

Na realidade, a fachada é o único elemento realmente visível a partir do exterior. Da sua forma, reconhecemos o desenvolvimento do espaço interior e exterior, sendo que   nave central, tal como   cúpula, corresponde a largura do pórtico da entrada,   semelhança do que faz em San Giorgio Maggiore, elevado perante uma escadaria que vence uma plataforma sobre a qual assenta toda a igreja,³⁹ encimado por um frontão que é suportado por dois pilares e duas semi-colunas de ordem compósita. Aqui, Palladio apresenta uma alteração em comparação com as suas fachadas de San Francesco della Vigna e San Giorgio, no qual o pórtico é definido por quatro semi-colunas, apresentando pela primeira vez uma composição entre pilares e semi-colunas na igreja do Redentor, e sem recurso aos pedestais nas suas bases (figuras 58, 59 e 60). Julgo tratar-se essencialmente de uma medida para criar maior unidade onde suaviza os contornos do pórtico num claro modo de transição para os semi-pilares das alas, correspondendo entre ambos a forma e alternando somente a dimensão. Por outro lado, isto vai permitir um crescendo de ritmo e fôrça a partir das alas para o centro e, conseqüentemente, para o interior, onde desenvolve na nave um interessante ritmo através da disposição de semi-colunas que culmina no presbitério sob a cúpula.

Na sua essência, aplica no Redentor um pórtico *in antis*, ao passo que nas outras duas fachadas o pórtico aparenta ser *prostilo*, dado que ao contrário das semi-colunas do Redentor, apresenta colunas quase inteiras, que libertam o pórtico do edif cio com a parede imediatamente atrás (figura 61). O pórtico do Redentor desenvolve-se numa ordem colossal, a qual não encontra correspondência em nenhum outro momento da igreja, demarcando-se imediatamente pelos capitéis compósitos em contraponto   utilização de capitéis coríntios na restante igreja, capitéis estes ligados por um filete na continuidade dos colarinhos (figura 62). Os pilares e semi-colunas sustentam um entablamento a definir o frontão suportado por d ntculos, como de resto acontece em todos os frontões, semi-frontões e cornijas do edif cio conferindo unidade e ritmo ao desenvolvimento espacial, uma característica comum das igrejas palladianas (figura 63).

O espaçamento entre os pilares, que definem os limites do pórtico, e as semi-colunas, que enquadram o espaço da entrada no templo, é marcado por um ritmo estreito-largo-estreito, ao qual é adossado nos espaços estreitos nichos para a colocação de  st tuas (figura 64), as quais são compostas por uma moldura que nasce de um friso na base – de extrema importância na unificação do espaço como se verá adiante –. A moldura destes nichos é composta por pilastras caneladas de capitel coríntio e tímpano circular, encimado por um rectângulo de superfície lisa a demarcar a separação entre os nichos e um entablamento pertencente à ordem menor que se desenvolve aqui em segundo plano, a partir das alas laterais da fachada.

Sobre a porta de entrada, como se observa na figura, este entablamento *secundário* volta a ganhar destaque

39 A escadaria   circundada por uma balaustrada, elemento adicionado posteriormente, provavelmente na segunda metade do século XVII, como atestam os quadros do Doge Alvise Mocenigo numa reprodução da igreja do Redentore sem a balaustrada; in: Timofiewitsch, Wladimir, *La Chiesa del Redentore*, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969, p. 50, nota de rodapé 50.

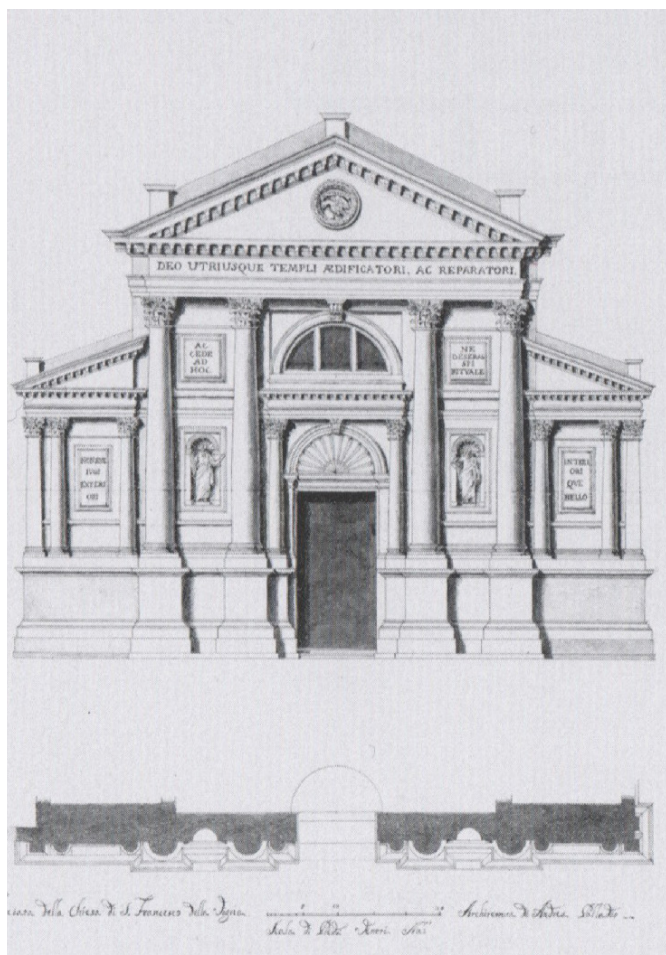


Figura 60: alçado de San Francesco della Vigna, Antonio Visentini. O pórtilho assenta em semi-colunas sobre pedestais.

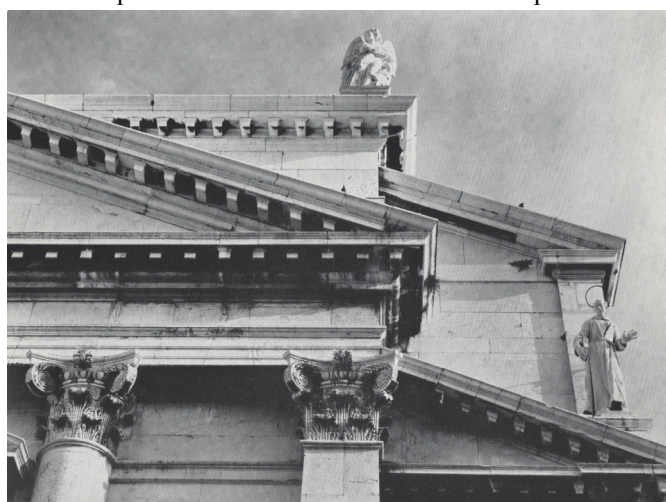


Figura 63: vista do entablamento do pórtilho, que define o frontão sustentado por denticulos.



Figura 65: detalhe da continuidade do friso que advém do nicho do pórtilho.



Figura 61: detalhe sobre o destaque das semi-colunas relativamente à parede imediatamente atrás.



Figura 62: Redentore. Os capitéis compostos do pórtilho monumental ligados por um filete na continuidade dos colarinhos.



Figura 64: o espaçamento entre pilares e semi-colunas define o ritmo estreito do pórtilho marcado pelo nicho (zoom detalhe).



Figura 66: detalhe do filete a ligar os colarinhos dos pilares das alas.

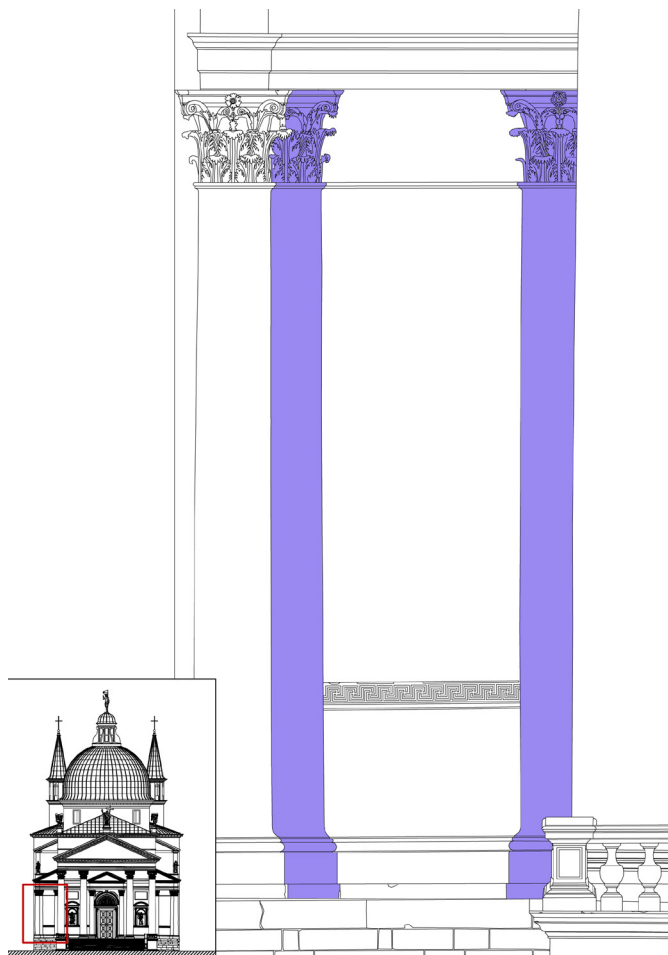
no p3rtico, salientando-se da parede para ser encimado por um front3o de menores dimens3es, sustentado por denticulos. A porta de entrada 3 regida por duas semi-colunas de ordem cor3ntia e, entre elas, o arco da entrada. A escala destas semi-colunas corresponde, de certo modo, n3o s3o ao dimensionamento das semi-colunas apresentadas no interior da igreja mas, igualmente, 3 escala das pilastras nas alas laterais da fachada que, por sua vez, correspondem 3 face lateral das primeiras capelas, apresentando a superf3cie muraria somente a continuidade do friso (figura 65), que adv3m da base do nicho do p3rtico, e um filete a unificar os colarinhos dos pilares (figura 66), tendo ainda sobre as laterais da superf3cie dois semi-pilares em modo transi3o, um adossado ao pilar lim3trofe da fachada, outro adossado ao pilar gigante do p3rtico (desenho 7).

O conjunto dos pilares das alas, de capitel cor3ntio, define a ordem menor da fachada e suportam em cada ala um semi-front3o sobre o entablamento que percorre toda a fachada (figura 67). Sobre estes, desenvolve-se a face do primeiro par de contrafortes, revestido na mesma pedra 3stria usada na restante fachada, integrando em si uma est3tua sobre uma cornija, na frente da representa3o de uma pilastra falsa cuja largura 3 a mesma do pilar de canto da ala, surgindo na sua continuidade vertical, sendo que o remate superior do revestimento tem a mesma pendente dos semi-front3es atrav3s da cornija, esta simples, as 3nicas sem denticulos.

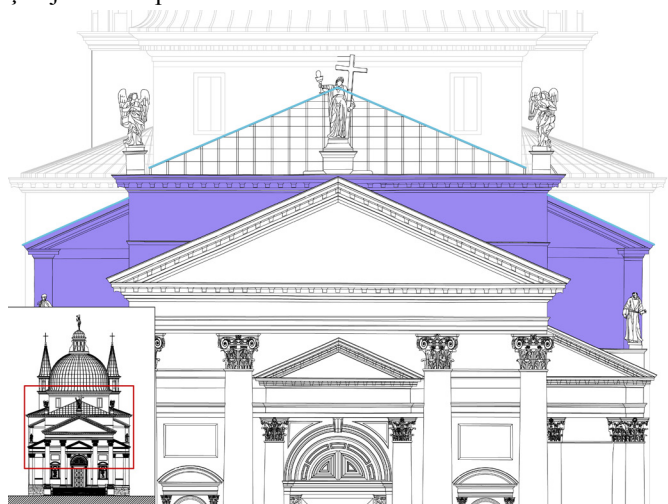
Reside aqui a quest3o se a op3o pelos contrafortes ter3 sido previamente planeada por Palladio, ou se estes s3o o resultado inevit3vel da baixa propor3o da nave, reforçando assim a estrutura. Trata-se de um elemento novo que n3o se encontra nas outras fachadas palladianas, mas 3 inevitabilidade da presença destas, provavelmente por quest3es estruturais, a solu3o n3o admitia outra que a presente no Redentore, ao revestir o primeiro contraforte e integr3-lo na fachada, introduzindo assim um car3cter algo confuso, 3 primeira vista, ao alçado quando visto de frente, uma vez que em compara3o com a rela3o de todos os outros elementos, intimamente ligados ao que se desenvolve no interior, estes contrafortes n3o representam na realidade o desenvolvimento do espaço interno. Por outro lado, a meu ver, a incorpora3o deste novo elemento revestido e integrado na fachada, acaba por se harmonizar com o restante conjunto ao trazer equil3brio 3 presença do 3tico superior do p3rtico (desenho 8), ao mesmo tempo que suaviza os contornos superiores da igreja na sua rela3o com a pendente das 3guas da cobertura.

3 deste modo que Palladio remata o conjunto superior da fachada onde, por cima do front3o central, surge uma parede que reveste exteriormente o inicio da ab3bada interior, o tal 3tico mencionado atr3s, estabelecendo um limite 3ptico 3 fachada, a partir da qual se desenvolve a cobertura, rematando nos seus v3rtices superiores a diagonal da pendente do contraforte. O 3tico acaba por resolver a liga3o entre os contrafortes e o p3rtico, solu3o que empresta do Pante3o a sua forma, como se ver3 adiante, solu3o tamb3m ela nova relativamente 3s outras fachadas.

Ao estabelecer uma compara3o entre as tr3s fachadas, Palladio parece adoptar esta composi3o pela impossibilidade de poder associar a altura do p3rtico ao da nave, pois se o fizesse, o encontro entre os semi-front3es e o p3rtico dar-se-ia no *fuste* do pilar, e n3o no filete da base do capitel, tal como acontece em San Francesco e San Giorgio (figuras 68), o que colocaria em risco a compacta3o unit3ria que procurava



Desenho 7: identificação dos semi-pilares em modo de transição junto aos pilares limítrofes das alas.



Desenho 8: relação entre contrafortes e ático confere estabilidade ao alçado e suaviza os contornos da cobertura.



Figura 67: vista de detalhe sobre o semi-frontão da ala sustentado pelo entablamento da ordem menor, coríntia.



Figura 68: detalhe comparativo do encontro entre semi-frontões e pórtico nas igrejas de Palladio.



Figura 69: detalhe do friso no ático intervalado pelo frontão e sua continuidade na superfície do contraforte até à pilastra.

estabelecer, tal como o efeito de imposição da cúpula. Considerando isto, parece adaptar o frontão  curvatura da abóbada e introduz o tico para revestir a parede de suporte da abóbada. Como resultado desta operação, a ligação dos semi-frontões das alas ao pórtico d-se na base do entablamento do frontão central, introduzindo uma solução estranha às outras fachadas isentas de ticos, efeito atenuado pela ilusão óptica de um forte retrocesso das alas.

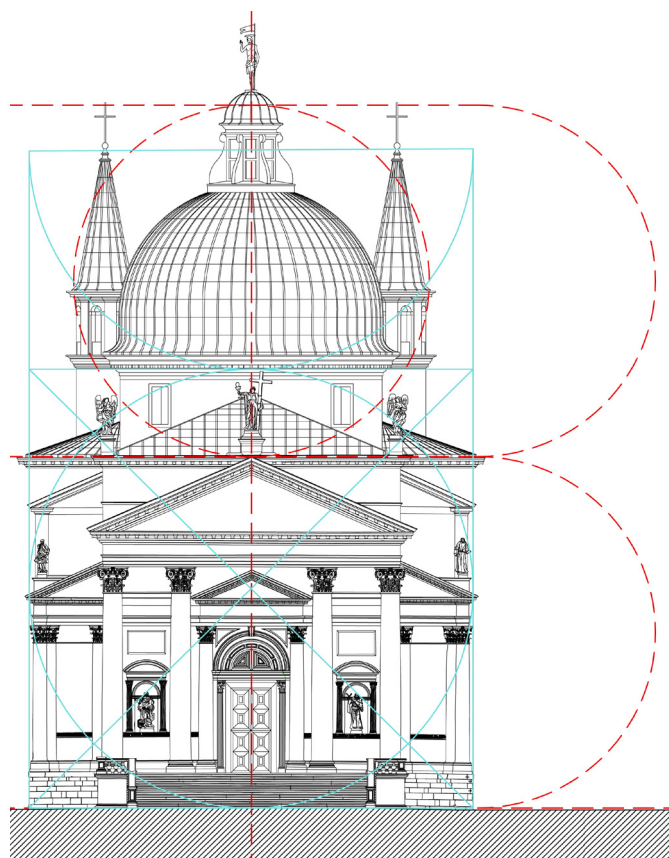
No seguimento da superfície do tico surge uma cornija intervalada pelo frontão que continua nas alas com um friso liso (figura 69), ligando a cornija ao remate superior da *pilastra* por detrás da estátua do contraforte. A concluir a composição da fachada, o pórtico  encimado por três estátuas, uma em cada vrtice e outra centrada sobre o vrtice superior do frontão. Ao nível da proporção, este vrtice central marca, sensivelmente, a medida intermédia da altura total da igreja, sendo que  largura total da fachada corresponde a altura da igreja até  cornija que marca o arranque da cobertura da cúpula (desenho 9).

Estamos então perante uma diversidade de elementos que actuam em planos distintos, mas com um mesmo fim, o de transmitir unidade sobre uma superfície descompactada por ilusões perspcticas de profundidade, acentuando o eixo vertical central da igreja. Atrvés do recurso aos vários elementos decorativos, salientando mais uns que outros relativamente à parede estrutural da fachada, Palladio consegue dominar os diversos momentos da sua estratificação e conferir a devida importância que cada um representa. Observando a proporção de cada elemento, consigo observar um crescendo da força vertical que se transmite das alas para o centro.⁴⁰

Da minha análise resultam visíveis quatro planos, os quais vou chamar de *layers* (desenho 10): o primeiro layer, e mais importante, é o bloco central que funciona como um pórtico clássico num volume único, com os pilares e as semi-colunas, juntamente com o entablamento e frontão, a formarem a primeira e mais saliente camada, estando à mesma superfície desta o elemento que compõe a porta de entrada na igreja. A este layer segue-se a parede, mais profunda, na linha das alas laterais, onde os seus dois semi-frontões estão mais retractados relativamente ao central, desaparecendo no pilar da ordem maior e entablamento regido por este, como se tivesse continuidade na retaguarda do bloco central. Como já afirmei, parece-me que aqui Palladio procura explorar as diversas possibilidades da perspectiva, ou, ilusão ptica. Um terceiro layer – ilusório, pois na realidade encontra-se ao mesmo nível do segundo –  composto pelo tico, flanqueado pela superfície do primeiro par de contrafortes, os quais surgem num quarto layer.

Por outro lado, e sabendo-se da especial atenção que Palladio dava  questão da luminosidade, não deixa de ser curioso o facto de uma fachada desenvolvida nestas condições estar voltada para Norte, ou seja, isolada da luz solar directa de modo a usufruir de um jogo de claro/escuro, direcção provavelmente determinada pela escolha do local pelo Senado, sendo que a vontade destes era a de estabelecer uma relação directa com a Praça

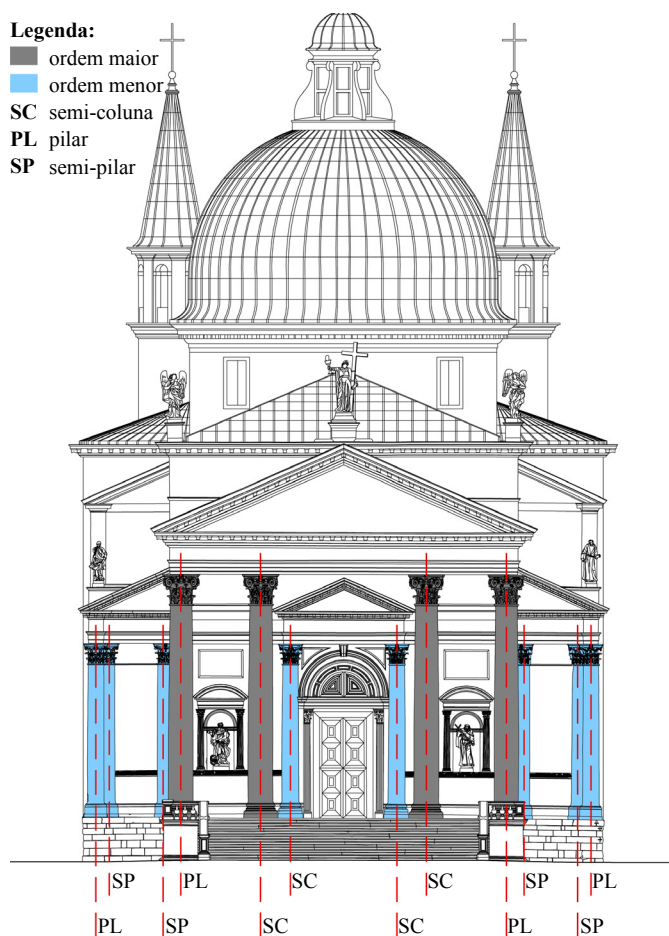
40 Da mesma opinião parece ser Timofiewitsch ao destacar o mesmo papel da estratificação da fachada, mas sobre um ponto de vista mais distante, englobando todo o corpo da igreja: «*La disposizione di vari piani stratificati del prospetto, calcolato per la visione a distanza, si rivela di valore decisivo per l'impulso dinamico ascendente che riunisce in una visione unitária la facciata col gruppo della cupola e dei campanili*»; ibidem, p. 38



Desenho 9: em proporções gerais, a altura do pórtico estabelece a altura intermédia da igreja, a sua largura define em altura o arranque da cúpula e limita a altura das torres em 1,5 vezes a largura.

Legenda:

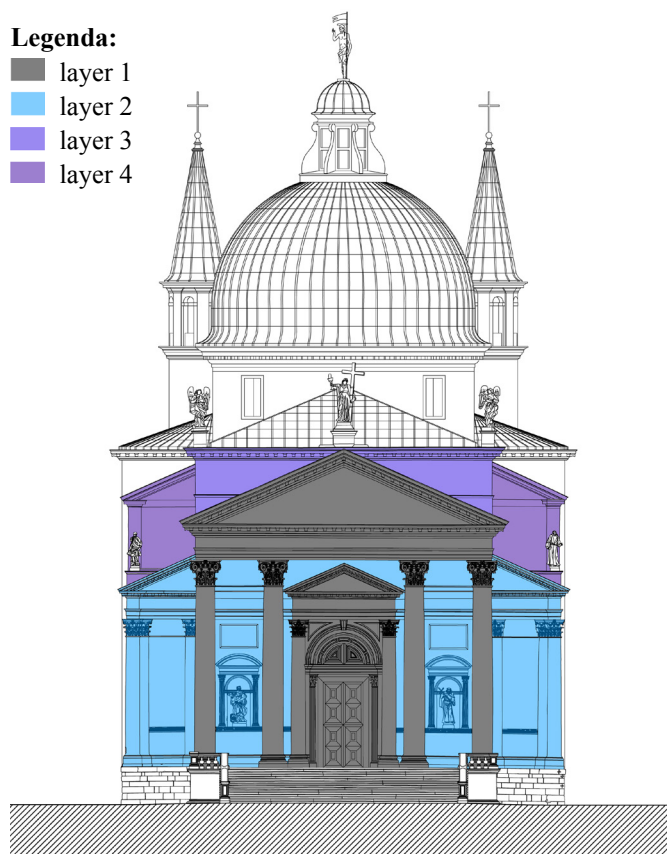
- ordem maior
- ordem menor
- SC semi-coluna
- PL pilar
- SP semi-pilar



Desenho 11: Redentor. Escalonamento do ritmo do alçado segundo a disposição dos seus elementos verticais.

Legenda:

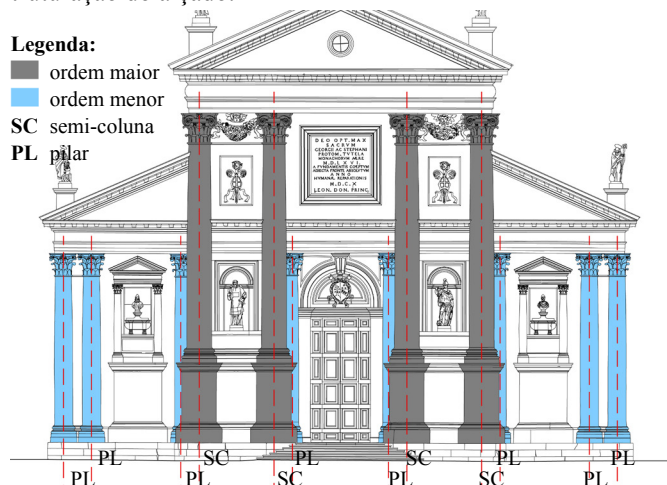
- layer 1
- layer 2
- layer 3
- layer 4



Desenho 10: identificação dos vários layers presentes na estruturação do alçado.

Legenda:

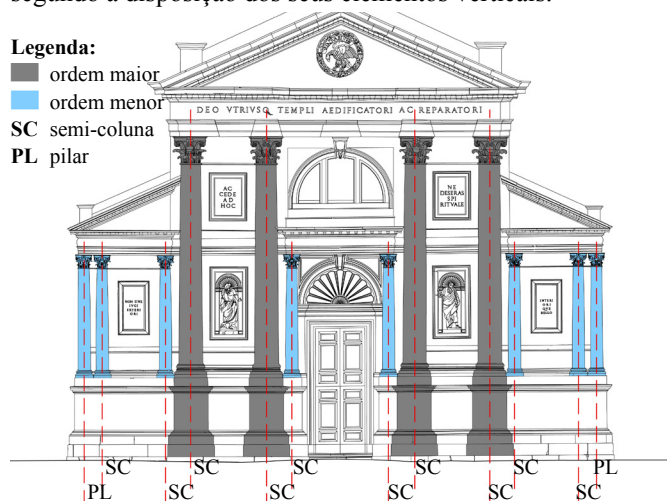
- ordem maior
- ordem menor
- SC semi-coluna
- PL pilar



Desenho 12: San Giorgio. Escalonamento do ritmo do alçado segundo a disposição dos seus elementos verticais.

Legenda:

- ordem maior
- ordem menor
- SC semi-coluna
- PL pilar



Desenho 13: San Francesco. Escalonamento do ritmo do alçado segundo a disposição dos seus elementos verticais.

de San Marco, aproveitando Palladio para estabelecer uma trilogia entre San Marco, San Giorgio Maggiore e Redentore. O desenvolvimento estratificado da fachada vem de certo modo suprimir esta deficiência de luz, ganhando grande relevo os d ntculos que suportam os semi-frontões, frontão central, e a cornija que indica o arranque da cobertura, ao mesmo tempo que esta mesma falta de luz directa acaba por potenciar ainda mais a uniformização do conjunto, especialmente através do relevo cromático.

Atendendo   especial atenção que Palladio dedica tanto a momentos de transição, como a ritmos e ordens,   not rio o crescendo rítmico que referi, onde a partir das alas, cuja rotação para a parede lateral é feita através de pilastras com capitel coríntio, se vai desenvolvendo para o centro com a continuação destas, crescendo para a ordem maior, no pórtico, ainda com um pilar, mas de capitel compósito, ao qual se segue uma semi-coluna igualmente compósita, ao passo que nas fachadas precedentes, marcadas pela presença de pilastras nos limites das fachadas, a sequência desenvolve-se através de colunas que crescem no pórtico para a ordem monumental, em San Francesco della Vigna, evoluindo em San Giorgio com a presença de pilastras nas alas, destacando unicamente o pórtico com colunas (desenhos 11, 12 e 13). Por outro lado, enquanto nas duas primeiras fachadas ainda mant m uma independência sobre cada um destes elementos verticais, separando-os fisicamente uns dos outros, no Redentore procura fundir os elementos verticais, como acontece nas alas onde aos pilares encastra semi-pilares, unificando-os.

Por fim, na porta de entrada, volta a utilizar a ordem menor, desta vez com semi-colunas coríntias, num claro momento de transição para o interior da igreja, já que no interior a ordem maior corresponde *quase*   menor no exterior.⁴¹

Podemos falar então de toda uma série de analogias onde o ritmo crescente, tanto dos espaçamentos como dos elementos – semi-colunas e pilares –, tal como os momentos e modos de transição, levam a uma clara centralização da igreja, numa metáfora linguística que claramente quer uniformizar a concepção basilical com a centralizada.

Ao analisar a realização das três fachadas, torna-se nítido que Palladio procura aperfeiçoar o que havia já feito em San Francesco e San Giorgio, ambas igrejas de três naves, o que se depreende imediatamente pela disposição e dimensionamento das alas laterais. Em San Francesco procura associar uma interpenetração de dois frontões em tudo idêntico ao que faz no Redentore, salientando o pórtico como elemento independente, que   flanqueado de dois semi-frontões nas alas que tem continuidade através da cornija suportada por d ntculos

41 Na sequência do que afirmei, aproveito para mencionar o texto de Wundram, que resume de um modo simples e claro a evolução das fachadas palladianas em ritmos e espaçamentos de elementos verticais. De modo semelhante, afirma que existe uma *«intensificação volumétrica, a partir dos lados para o centro»*, a partir da qual a *«impressão de unidade aumenta por analogias, na largura dos eixos. Enquanto, tanto em San Giorgio Maggiore, como em San Francesco della Vigna se encontram eixos laterais, relativamente largos, junto de eixos estreitos da “frontaria do templo”, cujo centro se distinguia novamente pela largura e riqueza da estruturação, na fachada do Redentore, Palladio ajusta as paredes laterais aos eixos laterais da “frontaria do templo”, fazendo, assim, com que o eixo central, com o portal, domine com maior expressividade. É agitada alternância de largo – estreito – largo – estreito – largo, que caracterizava as fachadas precedentes, opõe-se agora a sequência de estreito – estreito – largo – estreito – estreito, que constitui t m m um meio para criar uma maior unidade»*, tese com a qual me identifico e concordo; in: Manfred Wundram, *Andrea Palladio: 1508-1580: um arquitecto entre o renascimento e o barroco*, Taschen, K ln 2004, p. 159



Figura 70: vista diagonal sobre o Panteão de Roma. Aqui, observa-se em como o ático faz parte da constituição da cúpula.

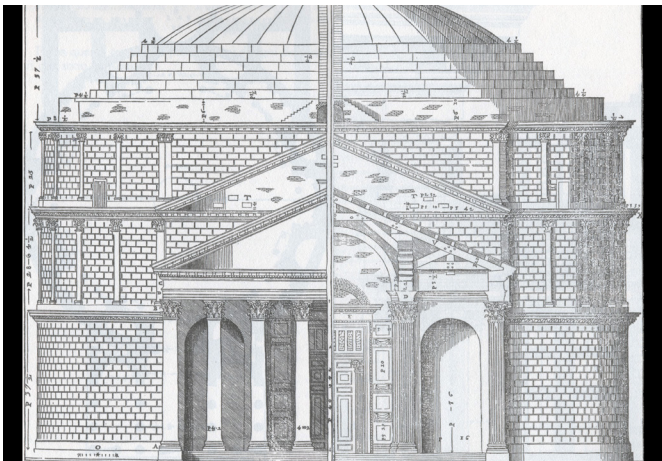


Figura 71: Palladio, representação gráfica do Panteão. Neste desenho observa-se o modo de integração do frontão sobre o ático, retraído do pórtico e, possivelmente, adaptado pelo arquitecto na igreja do Redentor.

sobre a porta de entrada, e liberta o intervalo entre as colunas do p3rtico para desenvolver uma superf3cie com um nicho sob o baixo-relevo do entablamento da ordem menor, na continuidade das alas laterais, sobreposto por outro baixo-relevo rectangular com inscri3es, numa composi33o semelhante 3 do Redentor.

J3 em San Giorgio, esta interpenetra33o ganha uma outra dimens33o, dando uma continuidade 3 cornija do entablamento das alas a toda a largura da fachada, surgindo o p3rtico como elemento completamente aut3nomo, como se fosse anexado ao templo que 3 definido pelo front33o da ordem menor, a meu ver, uma solu33o que n3o conflui para uma unidade na fachada. Talvez por sentir o mesmo, Palladio retoma no Redentore a composi33o que havia disposto em San Francesco, retirando os pedestais do p3rtico e embasamento da igreja – em San Giorgio utiliza somente pedestais que nascem de uma baixa plataforma – para substituir estes por uma plataforma elevada de grandes dimens33es, sensivelmente 2,5 metros de altura, onde as colunas e pilares assentam directamente, e restringindo as alas, espaçando-as de acordo com o espaço entre pilares e semi-colunas do p3rtico. Este restringir deve-se 3 correspond3ncia com as capelas laterais no interior, sendo que nas outras igrejas tem-se naves laterais.

Denoto ent33o uma clara evolu33o na composi33o da fachada quando se observa que, de San Francesco, Palladio utiliza a composi33o interpenetrada de front33es, enquanto de San Giorgio, vai buscar a rela33o muito forte que consegue estabelecer entre o p3rtico e a c3pula. 3 sobretudo ao n3vel da unidade entre os v3rios elementos que a fachada do Redentor se destaca das outras.

Ainda atendendo aos momentos de transi33o, tamb3m a disposi33o do 3tico e o revestimento na fachada dos contrafortes surgem como uma engenhosa solu33o, que estabelece uma suave transi33o para a cobertura e c3pula – quando observada 3 dist3ncia –, regrando a fachada ao mesmo tempo, de modo a entend3-la como parte de uma igreja de nave 3nica, e n3o de tr3s naves como nas outras duas obras, antecipando assim o espaço interno. Este mesmo 3tico apresenta-se como uma novidade na obra palladiana, estabelecendo um novo paradigma na arquitectura religiosa com paralelo somente no Pante33o de Roma, ao ser aplicado sobre o *duplo front33o* da fachada. Reside aqui a curiosidade sobre a poss3vel origem desta solu33o, sendo que se aproxima muito 3 do Pante33o, onde ao p3rtico da entrada surge na retaguarda um 3tico que cont3m um front33o integrado com frisos suportados por denticulos (figuras 70 e 71), assim como na igreja palladiana, pertencendo este ao espaço da c3pula, algo que Palladio altera ao coloc3-lo como elemento pertencente 3 nave sobre o p3rtico. Deste modo, como j3 anotei antes, assume a grande import3ncia que a nave tem no desenvolvimento espacial interior, remetendo as capelas criptocolaterais para um plano secund3rio bem patente na organiza33o das alas na fachada, com os seus semi-front33es a serem subjugados 3 força do p3rtico colossal.

Ora, 3 na g3nese desta composi33o entre front33o, semi-front33es e 3tico que reside uma grande inc3gnita. Do meu ponto de vista, o resultado da fachada do Redentore adv3m de um misto de influ3ncias que parece situar-se entre a intersec33o de dois front33es com ordens e dimens33es diferentes, o acentuar de um s3 front33o coadjuvado por dois semi-front33es como reflexo do desenvolvimento interior, e baseado sobre uma tradi33o



Figura 72: fachada de Sant'Andrea, Mantua, com a imposição de um pórtico monumental.



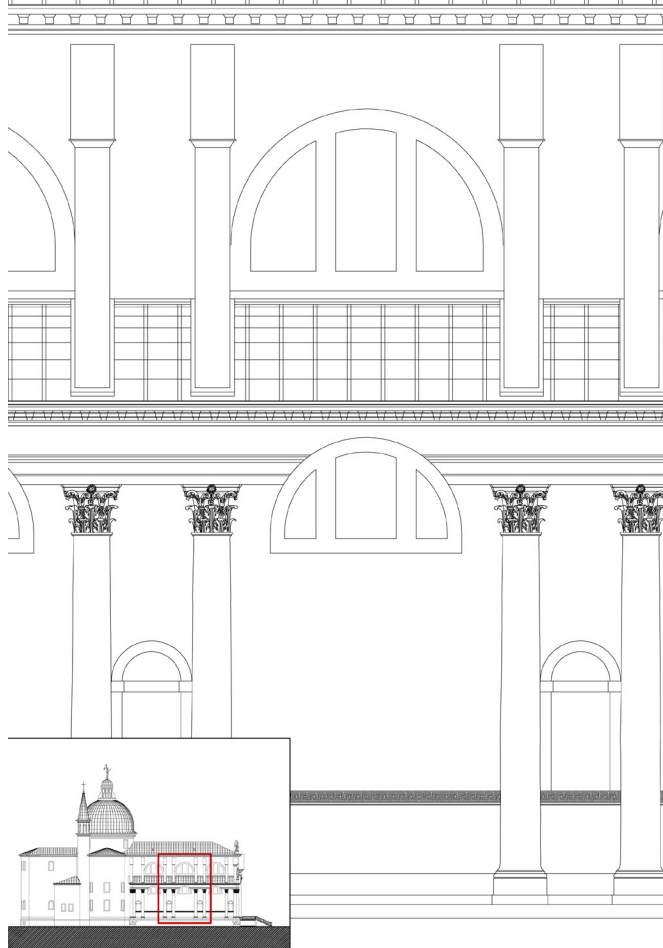
Figura 73: fachada do Tempio Malatestiano, Rimini, cuja tripartição procura integrar as naves laterais na central e pórtico.



Figura 74: montagem, teorização da sobreposição entre as fachadas de Alberti por comparação ao Redentor.



Desenho 14: à distância, as pendentes do Redentor reforçam a verticalidade da igreja apontando à cúpula.



Desenho 15: detalhe do alçado lateral da nave e seus elementos de composição.

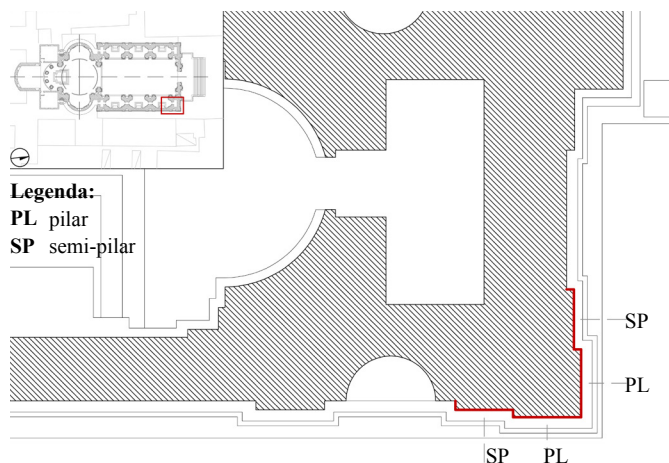
de tripartição vertical das fachadas das igrejas medievais do Véneto,⁴² sendo que a origem do frontão aplicado ao ático parece ser do Panteão, advindo das formas das termas romanas o pórtico como representação dos templos antigos e arcos do triunfo, a tripartição da fachada como resultado das igrejas medievais de corte basilical, tal como a relação entre exterior e interior está relacionada com os ideais das igrejas renascentistas, não podendo excluir igualmente a obra de Alberti, o qual varia entre a aplicação do pórtico monumental, em Sant’Andrea, Mantua (figura 72), e a tripartição da planta longitudinal de três naves no Tempio Malatestiano, Rimini (figura 73). Faz-se referência a estas duas obras porque a fusão das duas fachadas, quando aplicado o pórtico de Sant’Andrea somente à nave central do Tempio Malatestiano, e um entablamento com cornija horizontal e diagonal a acompanhar o andamento da cobertura das naves laterais, resulta numa composição semelhante à que encontramos nas igrejas de Palladio, sintetizadas de modo mais compacto no Redentore, podendo ser este um outro caminho para a génese da fachada (figura 74).

Para além do que já aqui foi exposto, o exterior da igreja estabelece ainda diversas relações de interdependências, seja entre interior e exterior, seja no conjunto exterior entre alçados, nomeadamente os laterais e frontal ou, até mesmo, a cobertura num momento mais próximo e a cúpula com as torres laterais num momento mais distante.

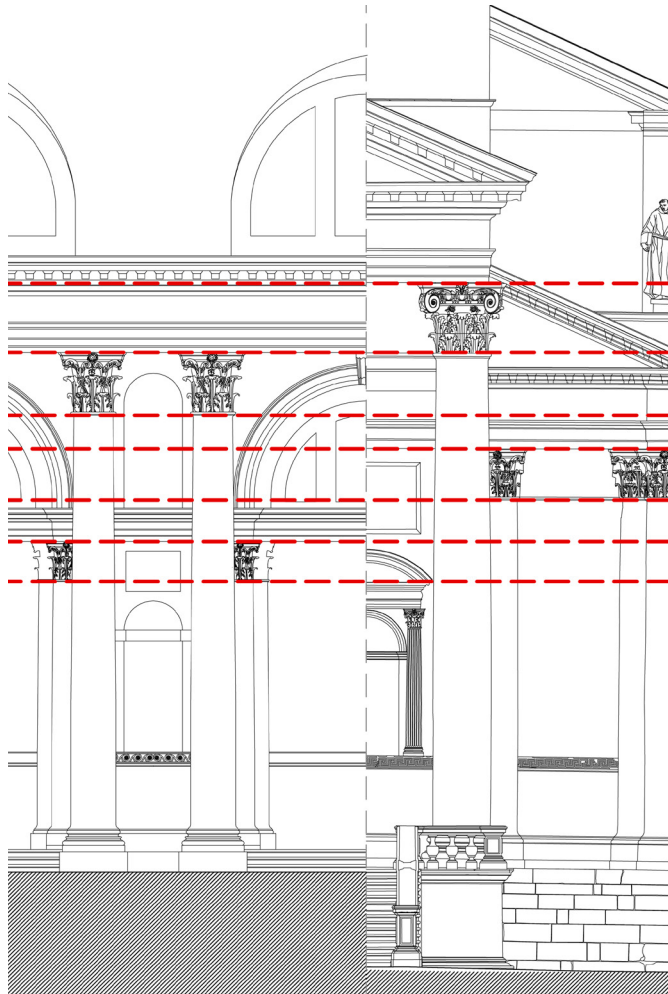
Observando a igreja à distância, e tendo como referência o alçado frontal, observa-se que todos os elementos diagonais como frontões, cornijas dos contrafortes e coberturas apresentam a mesma pendente, do mesmo modo que todos apontam num sentido, para a cúpula do Redentor, aplicando o tal sentido vertical já referido à fachada (desenho 14).

Nos flancos, os contrafortes que se desenvolvem aos pares, encontram-se intervalados por janelas termiais que iluminam a nave desde a abóbada, e na continuação vertical destes, Palladio relaciona-os directamente

42 Sobre a origem das formas da fachada palladiana, em especial do Redentor, várias são as teses defendidas por diversos autores. Rudolf Wittkower interpreta a forma como o intersectar de dois pórticos com origem nos templos antigos, um pertencente à ordem menor, o outro à maior; tese contraposta por Sinding-Larsen no seu texto *Palladio’s Redentore, a Compromise in Composition*, no qual afirma que «*the orders and the entablatures of the wings no longer convey the impression that they penetrate the main bay of the façade. The continuity of members across the front has been subdued in favor of a distinction between the wings and the main bay, as well as an optical dominance for the main bay. Thus, in the case of the Redentore, it is not reasonable to speak of “two interpenetrating temple fronts.” Instead, the façade consists of one major and complete temple front flanked by two receding, smaller, half temple fronts*» (Sinding-Larsen, Staale, *Palladio’s Redentore, a Compromise in Composition*, in: *The Art Bulletin*, Vol. 47, No. 4 (Dec., 1965), *Journal of Society of the Architectural Historians*, p. 421); na mesma linha de Robert Pane, para quem a ideia surge de uma fachada estratificada em três superfícies com relações proporcionais entre elas, cuja interdependência entre interior e exterior não permite que a fachada possa ser reconhecida como o desenvolvimento de dois pórticos intersectados (Timofiewitsch, Wladimir, *La Chiesa del Redentore*, *Corpus Palladianum*, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969, p. 46). Por outro lado, Timofiewitsch defende que «*Le concezioni di Palladio sembrano essere state fortemente influenzate, da un lato, dalle facciate delle chiese medievali del Veneto – con la loro accentuata tripartizione verticale – e dalle chiese veneziane della Rinascenza – nelle quali si preannuncia la struttura dello spazio interno – e, dallo studio sia delle facciate con portico, sia di quelle degli antichi templi*» (*ibidem*). Atendendo às diversas possibilidades defendidas e à falta de documentação que permita identificar a origem da fachada do Redentor, e tendo todas elas a sua racionalidade fundamentada, tudo me leva a acreditar que todas elas podem estar correctas, pois o raciocínio arquitectónico, normalmente, não se cinge a uma só lógica/ideia, desenvolvendo-se por métodos complexos de análise às mais diversas variantes. Parece-me que a fachada do Redentor pode constituir-se como a prova viva disso mesmo, sendo por isso tema em discussão novamente no próximo capítulo.



Desenho 16: planta de detalhe sobre o momento de rotação entre alçado frontal e lateral, marcado a vermelho.



Desenho 17: relação hierárquica das ordens no interior e exterior estabelecendo diversos valores de importância.



Figura 77: detalhe do friso que nasce dos nichos e se harmoniza com as cotas do casario envolvente, como se observa.

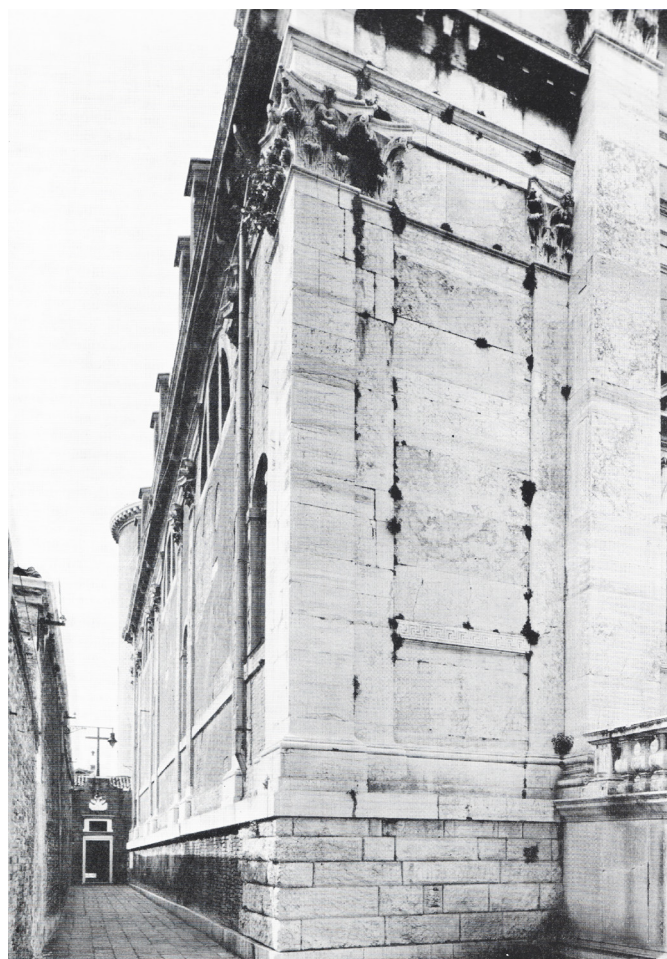


Figura 75: vista de detalhe sobre o vértice de rotação entre fachada principal e lateral.



Figura 76: detalhe da plataforma que advém da escadaria e sobre a qual assentam os elementos verticais da igreja.

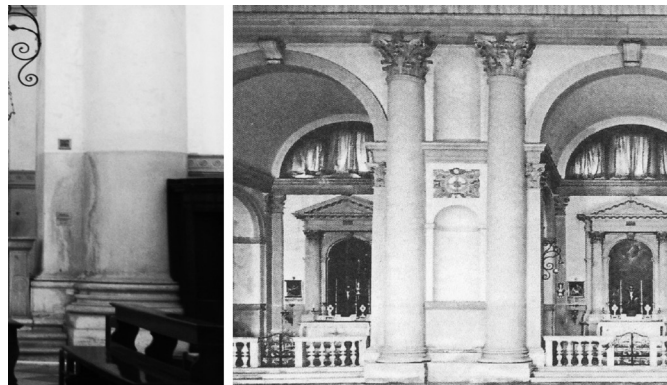


Figura 78: detalhe da organização interna das semi-colunas, aos pares, e continuidade do friso que advém do exterior.

com pares de pilares coríntios, também estes intervalados por janelas termais que iluminam as capelas laterais (desenho 15). Aqui, importa referir alguns pontos. Os pilares estão fisicamente separados dos contrafortes por um entablamento, o mesmo que provem da fachada parecendo, assim, suportar todo o peso do que se pode afirmar como um segundo piso. A relação directa entre os pilares dos flancos com a fachada faz-se por intermédio da continuação destes, que são aplicados a reger o semi-frontão das alas. A rotação entre fachada e flanco é elaborada através de um pilar, mais saliente e de duas faces que integram dois semi-pilares, um em cada face, que d o início   sequenciação rítmica do alçado lateral e do alçado frontal (desenho 16 e figura 75).

Mais, a base dos pilares não assenta directamente no chão, mas numa plataforma que é dada pela escadaria que d  acesso à igreja (figura 76), plataforma essa que, de certa forma, serve como elemento de integração   edificação envolvente da igreja. A este respeito, importa notar que da base dos nichos da fachada frontal nasce um friso que passa pelo alçado das alas e tem continuação nos flancos, friso este que se encontra praticamente   mesma altura do arranque da cobertura do casario envolvente (figuras 77). Palladio retoma ainda o motivo que elaborou na fachada frontal, com os nichos para as esculturas entre os pilares e as semi-colunas da ordem colossal do pórtico da entrada, para o repetir na fachada lateral, onde cada par de pilares é separado por um nicho que se inicia precisamente a partir do friso da base dos nichos do pórtico.

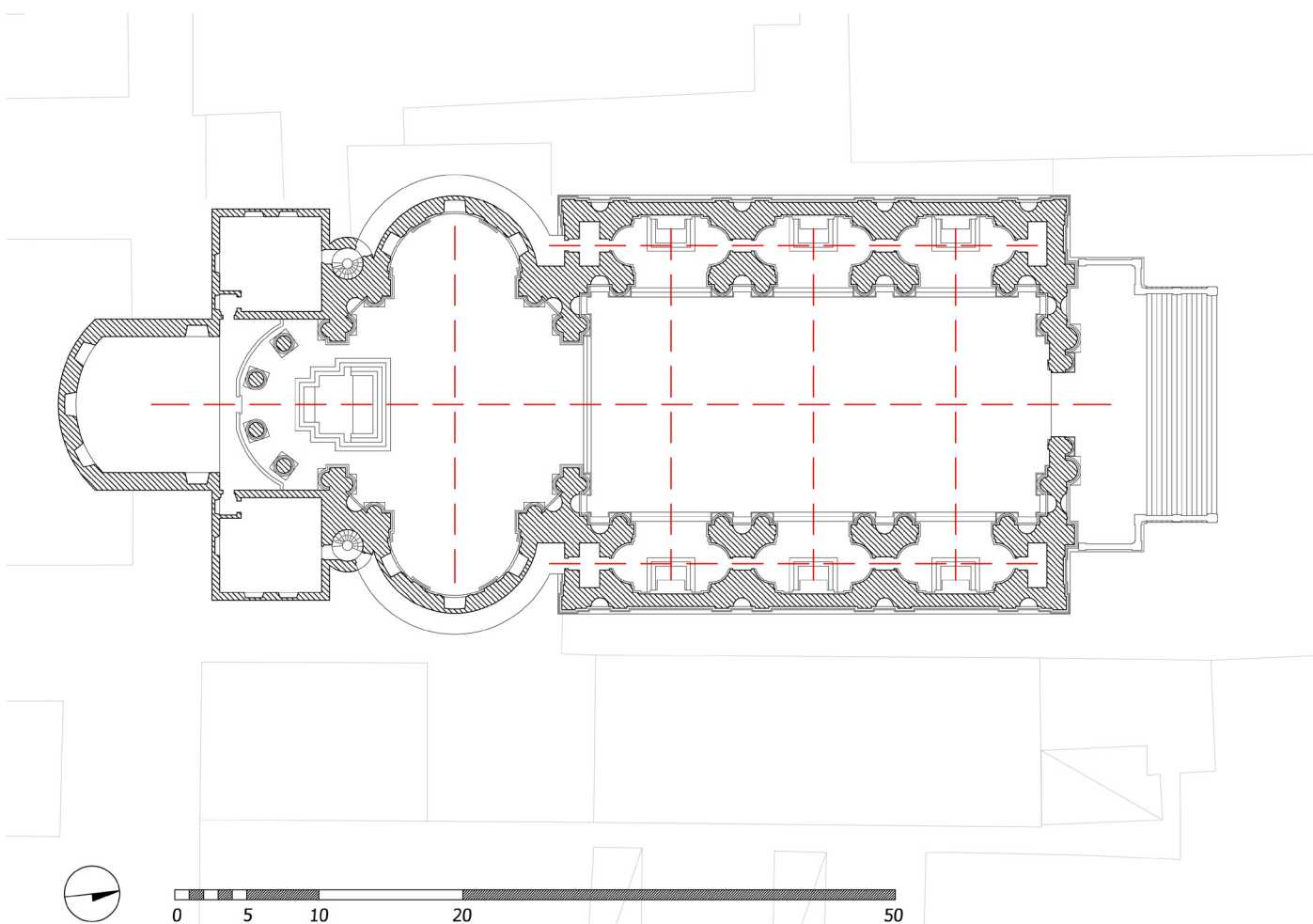
O friso que acompanha no exterior o começo dos nichos, tem continuidade no interior, marcando, mais uma vez, o arranque dos nichos entre as semi-colunas que ritmam a nave, semi-colunas estas que se ordenam aos pares do mesmo modo que os pilares da fachada lateral (figura 78). Para  l m disto, este friso marca a separação horizontal bicrom tica de todo o interior, sendo cinza abaixo deste, e tingido de branco acima, incluindo as semi-colunas e pilastras, divisão essa incomum, sobretudo no que às semi-colunas diz respeito. Posso então concluir que este friso se trata de uma continuidade entre exterior e interior.

Inversamente, e em modo de transição, o capitel da ordem maior no alçado principal tem praticamente a mesma altura do entablamento suportado pela ordem maior no interior, ou seja, não há uma continuação de nenhum dos entablamentos da fachada principal, seja da ordem maior ou da menor, que se encontram precisamente acima e abaixo do capitel, mas uma alteração para um nível intermédio, o da dimensão do capitel (desenho 17). Quer isto dizer que, onde começa o capitel da ordem maior na fachada, é onde termina a ordem maior no interior e começa o entablamento. Já sobre as ordens menores, os capiteis interiores e exteriores encontram-se separados pelo entablamento da ordem menor interior, perfazendo a separação quase a totalidade da sua dimensão. Apesar de estranhar a solução, penso que o arquitecto pretendia evidenciar uma hierarquia de ordens, para ao mesmo tempo que ligava o exterior e interior, manter uma separação, ou seja, expor uma unidade e continuidade entre os dois momentos/espacos evidenciando que se tratam de momentos diferentes, logo, de importâncias diferentes. Deste modo, o pórtico surge com uma ordem colossal no exterior, a mais imponente e importante,   qual se segue a ordem maior no interior, mais importante que a ordem menor exterior, concluindo com uma ordem menor para as capelas criptocolaterais mais baixa que a exterior, estruturando assim uma hierarquia.

Observamos então o modo dinâmico em como a fachada principal interage de modo directo com ambos exterior e interior, seja sobre o restante edifício, seja sobre o edificado envolvente, compondo pontos de ênfase momentâneos, como é o caso do pórtico monumental, e pontos de relação directa, como no caso do friso que acompanha todo o exterior e interior. Assim, a fachada principal perde dominância como elemento fechado em si mesmo, para passar a fazer parte de um conjunto, um todo exterior, ao qual está directamente ligado através de todas estas referências, levantando subtilmente o véu sobre o seu interior e convidando o observador a entrar no espaço interno.



Figura 79: vista interior da igreja a partir da nave.



Desenho 18: os eixos indicam as forças axiais no interior, onde a partir da nave, o eixo longitudinal é contraposto pelos eixos transversais das capelas laterais, nas quais, retoma o eixo longitudinal através da ligação interna entre elas.



Figura 80: Sant'Andrea, Mantua. Vista interior da nave salão desenvolvida por Alberti.

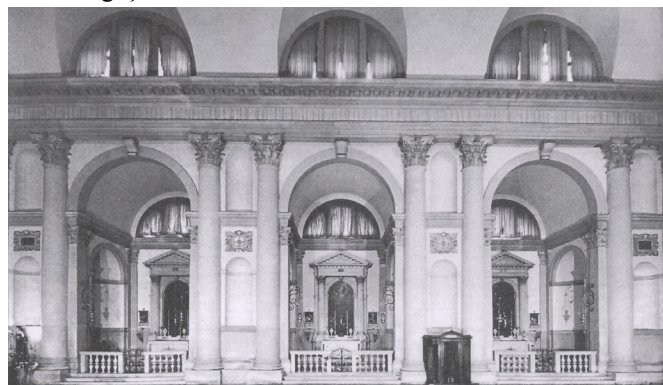


Figura 81: vista panorâmica das capelas laterais do Redentor.

O interior

Uma vez no interior, a noção de *tripartição* espacial volta a estar presente, como já foi visto, através da nave, presbitério, e coro. A potenciar esta sequenciação está a força centrífuga do presbitério sob o domínio da cúpula, que parece estender-se para o infinito através do diafragma de colunas que separa o coro. Neste sentido, absorvemos o espaço sobre o eixo longitudinal. No entanto, Palladio parece-me desenvolver uma dinâmica longitudinal pausada  qual se opõe, de novo, uma tripartição espacial sobre cada um dos três momentos.

Na nave a tripartição estabelece-se pela presença de três capelas criptocolaterais sobre cada flanco, estabelecendo eixos transversais que pausam o ritmo do eixo longitudinal; no presbitério, a tripartição estabelece-se por intermédio de três absides, a central que alberga o altar-mor, e duas laterais que compõem o pressuposto *falso* transepto, confluindo todas para o centro que sustenta, acima, a imponente cúpula; já o coro, embora sendo um espaço único, d acesso a duas sacristias laterais, tripartindo assim este espaço tal como a sua parede de fundo com a disposição de três janelas.

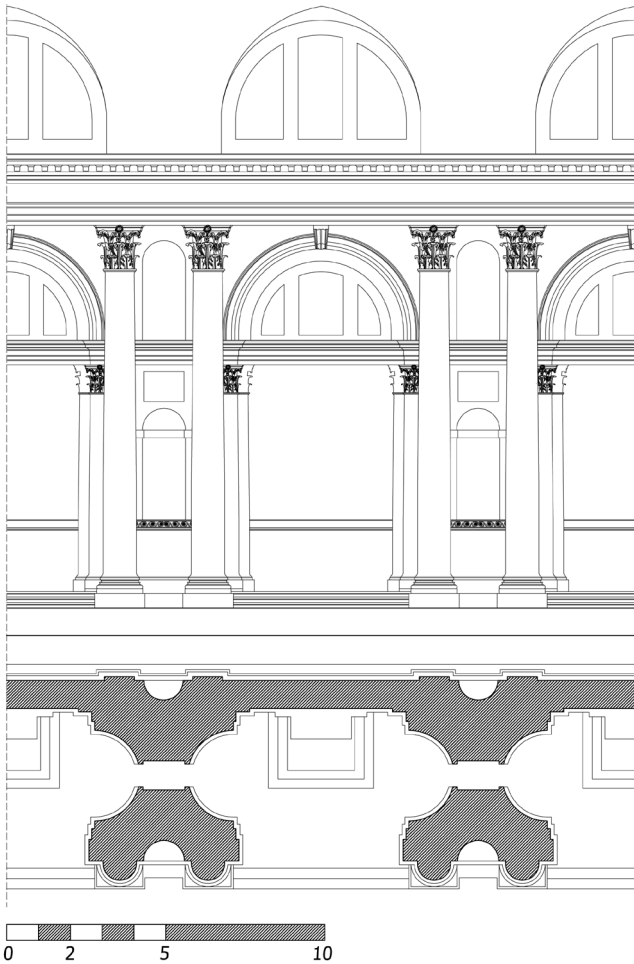
Apesar de ser perceptível esta tripartição, tanto da igreja, como de cada um dos seus espaços internos, não a podemos considerar nem analisar como um espaço particularmente fragmentado.  separação que se reconhece de cada um, tmbm uma dependência entre espaços é associada, sendo para isso necessário compreender as várias *interdependências* entre todos os elementos.

A complexidade das várias relações existentes  grande, sendo quase impossível analisar um espaço sem mencionar outro, no entanto, de modo a estabelecer um fio condutor capaz de permitir uma análise completa, procurarei desenvolver o meu raciocínio começando pela análise da nave e seus elementos através da igreja até chegar ao coro, como elemento final do desenvolvimento do eixo longitudinal.

Retomando a nave e o tema axial, as capelas laterais vo contrapor-se  força longitudinal da nave, esta isolada do presbitério através de um arco triunfal que demarca a separação entre ambas, assumindo-se como uma nave nica⁴³ (figura 79 e desenho 18), ao estilo da nave salão de Leon Battista Alberti na igreja de Sant’Andrea⁴⁴ (figura 80). Estes eixos transversais que pautam o ritmo da nave são demarcados pelos

43 O isolamento da nave central acaba por reflectir não só a tendência de Palladio para a centralidade da igreja a partir do presbitério, demarcando os diversos momentos e funções da igreja, como a influência da antiguidade romana, em especial das termas e repartições espaciais destas. «*The casual sketches that Palladio made in preparing the book on baths are especially Roman in spirit. They analyse an agglomeration of spaces around a core that differs radically from the architect’s own method of geometric sub-division. It is the experience of being in the building that Palladio records here, rather than his assumptions about the designer’s method of composition. This experience entered into his church design, particularly at the Redentore, where a sequence of visually integrated yet clearly distinguished vaulted spaces recalls the relationships in. For example, the nave does not merge into the crossing; instead, their separateness is emphasized, and the nave space is experienced as an independent box, like the Frigidarium of the Baths of Caracalla or of Diocletian*», uma temática que abordarei no captulo seguinte sobre as influências; in: Ackermann, J.S., *Palladio*, Penguin Books, London 1991, p. 174

44 A nave da igreja albertiana pode ter estado na origem desta, influenciando a obra de Palladio, tema que remeto ao próximo



Desenho 19: detalhe do desenvolvimento das capelas laterais, planta e alçado.



Figura 82: vista de detalhe sobre as absidiolas das capelas e passagem de ligação entre elas.



Figura 83: detalhe do friso que acompanha o exterior (esquerda) e interior (direita), variando unicamente no padrão interno.



Figura 84: o friso marca uma divisão cromática horizontal que se estende aos elementos verticais da nave.

arcos que se abrem para as capelas, frente a frente sobre cada flanco (figura 81), orientando o observador e determinando as diversas possibilidades de percursos internos, e consequentes limites espaciais. A estabelecer uma nova orientação, de novo sobre o eixo longitudinal, encontram-se as capelas no seu interior com um eixo que restabelece o limite transversal da igreja através da abertura de duas absidiólas, uma de cada lado do altar (desenho 19). No limite interno das absidiólas são rasgadas pequenas aberturas que interligam as capelas entre si, sendo que a última, a contar da entrada, dá acesso a uma passagem⁴⁵ que, contornando exteriormente o presbitério, cessa nas sacristias que flanqueiam o coro (figura 82). Com isto, Palladio consegue proporcionar uma tranquila circulação em torno da igreja sem interromper as celebrações religiosas.⁴⁶

Já a nave, inserida num rectângulo bem definido através de um curto restringir das paredes que suportam o arco triunfal, distingue-se pelas imponentes semi-colunas coríntias que sustentam um entablamento que tem continuidade ao longo de toda a nave e presbitério, ordenando-se com estes elementos a ordem maior interior, e unindo a nave ao presbitério por correspondência de partes. Neste aspecto, Palladio não só estabelece a separação dos espaços através do arco triunfal, como ainda eleva o presbitério em três degraus, instituindo a mesma cota para este e capelas criptocolaterais. É através do lançamento de elementos como o entablamento sobre nave e presbitério que Palladio impõe a tal relação de interdependências espaciais, instituindo uma continuidade à descontinuidade aparente. Exemplo disto é o presbitério que, funcionando como transepto sequenciado de altar-mor, surge dividido em três semi-circunferências idênticas que se unem sob a cúpula, transformando-se, não num transepto real onde predomina o eixo transversal típico das igrejas longitudinais, mas sim, em *tri-concha* que remete para as igrejas centralizadas. Aqui, o espaço da cúpula consegue fazer-se sentir como elemento independente, tal como ambas as absides laterais estão individualizadas sobre a abside central pela composição parietal que as define; onde as laterais remetem a uma sensação de se estar presente no exterior – embora no interior –, a central remete para uma penetração do espaço interior devido à película de colunas permeáveis. Mas sobre isto falarei adiante.

Voltando aos elementos da nave, as semi-colunas dispõem-se aos pares, ao ritmo dos contrafortes no exterior, separados por dois nichos sobrepostos, um sobre o outro, intervalados por um relevo decorativo em rectângulo, como se pode observar a partir da figura 81. Surge neste conjunto uma particularidade interessante entre a continuidade exterior/interior. Na base dos nichos inferiores encontra-se um friso que se desenvolve em torno de todo o interior, à semelhança do friso exterior que nasce da base dos nichos do pórtico, à mesma altura e com igual dimensão, variando somente o padrão interno, e acompanhando sempre as superfícies murais (figura 83). A esta divisão horizontal, Palladio vai reforçar a sua intenção dividindo as semi-colunas, colunas,

capítulo.

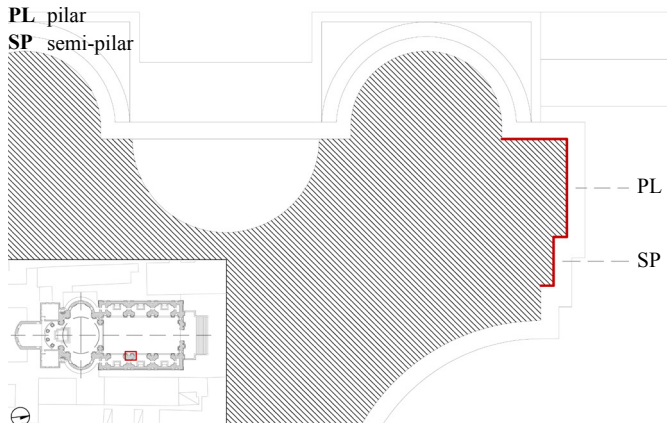
45 Careço de algumas informações sobre esta passagem no contorno das absides laterais, uma vez que a elas não tive acesso, tal como me foi impossível determinar se estas são cobertas ou não através dos vários desenhos e imagens.

46 Mais uma vez, este tema sobre a circulação volta a ser estudado no próximo capítulo com maior detalhe, dado que esta era uma das ideias exploradas pelos arquitectos do pós Contra-Reforma, seguindo a igreja do Redentor, eventualmente, alguns dos pressupostos estudados pelo Arcebispo Carlo Borromeo no seu *Instructum fabricae*.

Legenda:

PL pilar

SP semi-pilar



Desenho 20: detalhe do modo de transição entre nave e capelas laterais, planta.



Figura 85: vista do momento de transição entre nave e capelas laterais através de uma pilastra mais saliente, adossada à semi-coluna, e uma semi-pilastra.

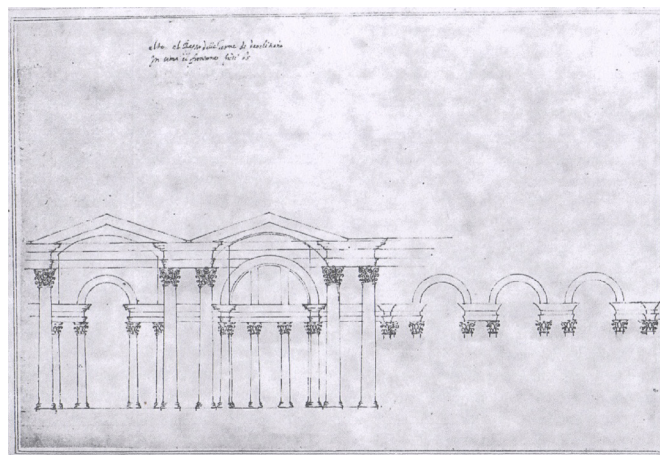


Figura 86: Palladio, Termas de Diocleciano. A articulação entre ordens maior e menor aproxima-se à nave do Redentor.



Figura 87: comparação entre o motivo presente na porta de entrada e o altar das capelas.



Figura 88: sobreposição entre a porta de entrada e o altar da capela. Denota-se aqui grandes semelhanças entre ambas as composições, surgindo o altar como uma reinterpretação da entrada na igreja.

pilastras e pilares numa alteração cromática ao nível do friso, o branco *sujo* da pedra stria na parte superior e um tom cinza abaixo do friso (figura 84). Esta linha *virtual* horizontal vai,  semelhança dos entablamentos, acompanhar o desenvolvimento espacial de todo o interior da igreja, passando por nave, capelas e presbitério.⁴⁷

Já  base do nicho superior marca o entablamento da ordem menor que, mais uma vez, percorre todo o interior e nasce das pilastras que integram as capelas. Estas pilastras estabelecem a transição entre nave e capelas através de uma mais saliente, anexada  semi-coluna da nave, e outra, já no limite interior da capela, adossada à parede como remate do vrtice do rectângulo desta (desenho 20 e figura 85). Elas suportam o arco de volta inteira que d acesso às capelas, intervalando os pares de semi-colunas que definem os cheios da nave. Esta composição entre semi-colunas – arco – semi-colunas vai marcar todo o ritmo da nave, pautado por cheio-vazio-cheio-vazio-cheio-vazio-cheio. Na gnese desta composição parece estar tanto o arco triunfal – tão enfatizado pelos humanistas, em especial Alberti, reconhecido como um dos autores com maior influência na obra palladiana –, tal como as termas romanas, profundamente estudadas pelo arquitecto, nomeadamente as Termas de Diocleciano com a qual se observam várias semelhanças (figura 86).

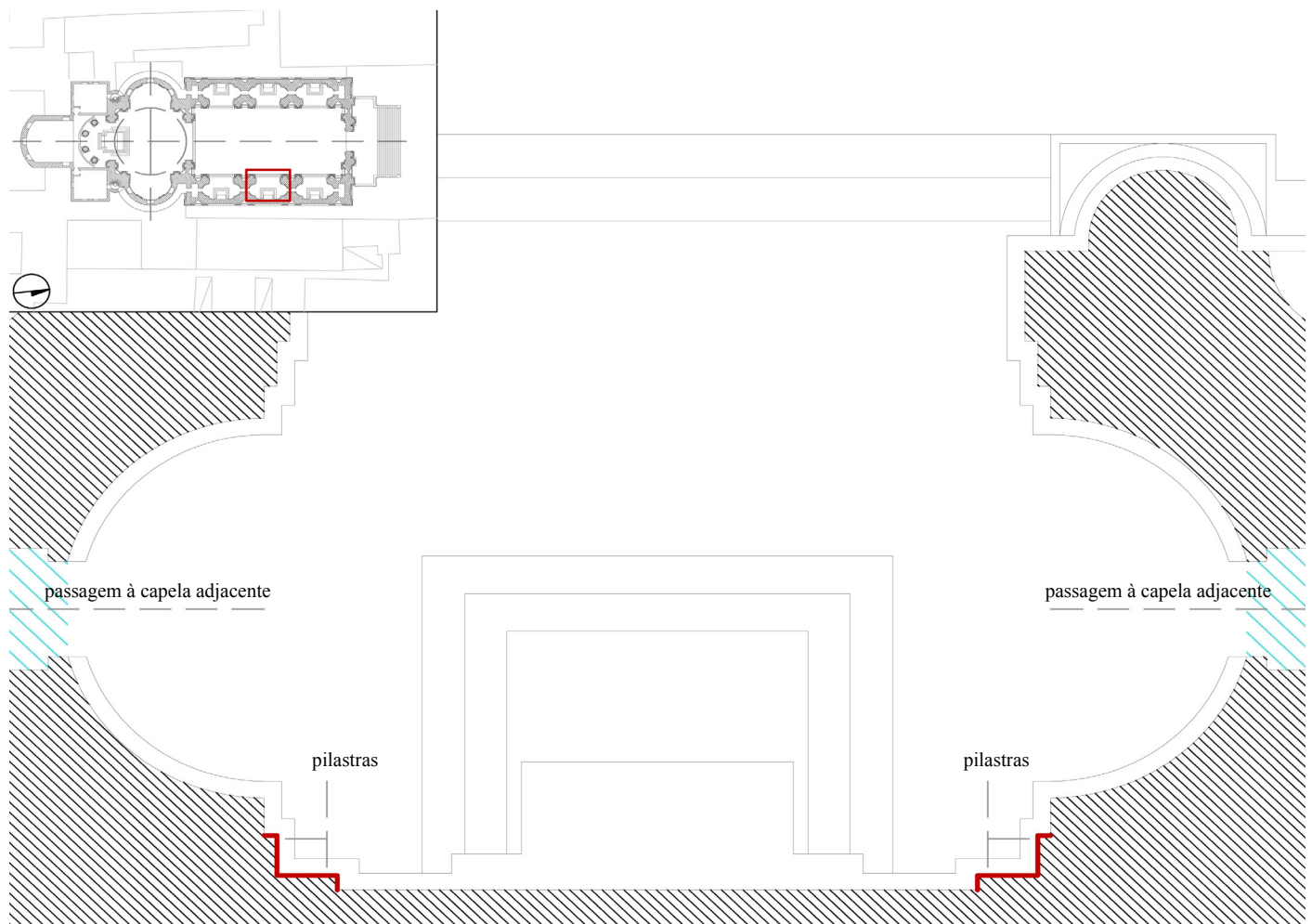
Ao comparar o desenho das termas com o alçado interior do Redentor, é relativamente sugestivo o desenvolvimento dos arcos e da dupla colunata a definir o entablamento da ordem maior. Em ambos, representam a transição para um espaço interior anexo ao principal, que na igreja é representado pela nave. Também o desenvolvimento de dois entablamentos em concordância com os respectivos arcos encontra o seu paralelo no alçado da nave. Como se observa, parece ser nas termas que encontramos muitas das influências no Redentor.⁴⁸

Por outro lado, e segundo a lógica de espaços independentes co-relacionados, Palladio reinterpreta o motivo do pórtico da fachada (figura 87). Se nesta, em dimensões monumentais, marca a entrada no templo sagrado, o mesmo se repete para cada capela, transformando cada acesso às capelas na entrada para um mini-templo diferente, sendo que a cada uma está associado um tema diverso patente nos frescos.⁴⁹ Os frescos são integrados no altar das capelas, o qual está elevado três degraus acima do piso, seis relativamente à nave, composto por duas colunas coríntias caneladas com remate em tímpano triangular, sempre elaborado em pedra stria. Este altar tem como particularidade a reprodução quase exacta do conjunto apresentado na porta de entrada da igreja (figura 88). Segundo a minha interpretação, Palladio procura remeter o observador para uma

47 No meu entender, poderá ter havido aqui uma intenção de Palladio em correlacionar a zona inferior do friso ao mundo terreno, e a zona superior à esfera celeste, com recurso  associação cromática.

48 Palladio baseia-se nas maravilhas do passado para a sua obra e, mais tarde, outros arquitectos basear-se-o também no passado, desta vez com base em Palladio. Neste sentido Manfred Wundram afirma que «*da combinação dos elementos adossados à parede, nichos e aberturas das capelas, com o seu amplo e enfático movimento espacial, resulta um animado movimento no relevo da parede – pressentimento de soluções barrocas, onde as paredes circundantes apresentam um movimento ondulante...*», ao qual Palladio «*...de acordo com o seu tempo, permanece ainda, em princípio, empenhado na disposição ortogonal dos pormenores*», uma afirmação curiosa e interessante sobre a possível origem de uma solução tipicamente barroca; in: Wundram, Manfred, *Andrea Palladio: 1508-1580: um arquitecto entre o renascimento e o barroco*, Taschen, Kln 2004, p. 160

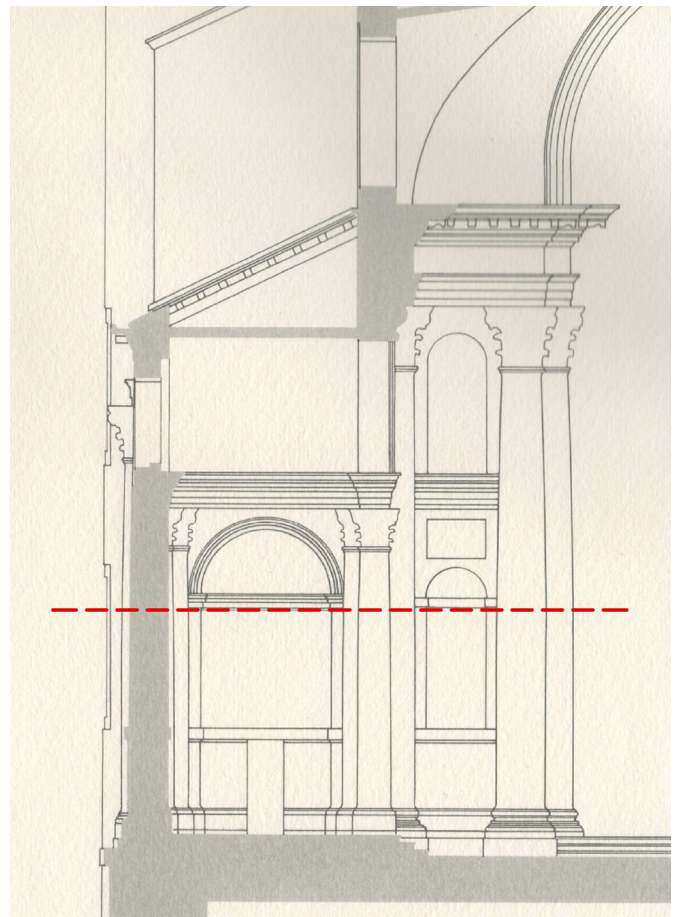
49 A partir da entrada no flanco esquerdo: A transformação de Cristo – escola de Tintoretto, A ressurreição de Cristo – Francesco Bassano, A ascensão de Jesus – Palmieri Giovane; no flanco direito: O nascimento de Cristo – Francesco Bassano, O baptismo de Cristo – Veronese, A flagelação de Cristo – escola de Tintoretto; fonte: <http://www.planetware.com/>



Desenho 21: o desenho indica as pilastras (a vermelho) que perfazem os vértices do rectângulo que define as capelas laterais e respectivos acessos às capelas adjacentes por uma passagem no interior das absidiolas.



Figura 89: detalhe sobre o interior das capelas, surgindo as pilastras a rematar os cantos.



Desenho 22: W. Timofiewitsch, representação gráfica a identificar a relação entre a cobertura da absidiola e nichos da nave.

ligação entre dois mundos, o terreno e o espiritual, conferindo à capela uma nuance de *nártex* para a entrada no outro mundo, intangível, tal como a elevação da composição sobre o altar parece indicar. A rematar as arestas da parede na qual está embutido o altar, mais uma vez, surgem pilastras a perfazer o canto, uma por face, a partir da qual se tem acesso às absidiolas com uma abertura de ligação à capela adjacente (desenho 21 e figura 89). A abertura que estabelece a passagem tem o remate superior imediatamente na parte inferior do friso que, relembro, corre ao longo de toda a igreja pontuando a diferenciação cromática já referida, e, se este friso nasce da base do nicho inferior entre as semi-colunas da nave, também a cornija que marca o início da forma semi-esférica do nicho tem paralelo na forma semi-esférica que cobre as absidiolas, assumindo aqui o papel de cornija *flutuante* que sustenta o arco da absidiola, dado que não apresenta nenhum elemento vertical em modo de sustentação (desenho 22). Consequentemente, o entablamento da ordem menor que se desenvolve no interior das capelas laterais é o único elemento que mete em relação os nichos superiores da nave com as capelas.

Nas capelas, o entablamento é então suportado pelas pilastras, e encimado por uma abóbada de berço cujo raio acompanha o dimensionamento do arco da capela e das janelas termais que as iluminam, como se pode observar na figura 83. Se neste motivo impera uma força transversal que tem continuidade pelo posicionamento das capelas frente a frente, na nave, a comunhão entre as duas forças leva Palladio a usar uma abóbada de penetração, onde ao eixo predominantemente longitudinal da abóbada rasga outras transversais, encimando cada entrada das capelas com janelas termais, mais uma vez, a definirem o raio da abertura da abóbada penetrante, e cujo dimensionamento da janela provém do arco de volta inteira da entrada das capelas (figura 90).

Ora, é precisamente na relação da abóbada da nave com o entablamento da ordem maior que vislumbramos um dos momentos mais marcantes do interior. O dimensionamento deste entablamento acaba por lhe conferir, sobretudo, uma imagem de arquitrave, cuja cornija, bastante saliente e sustentada por dentículos – à semelhança das cornijas da fachada exterior –, os quais lhe conferem ritmo e profundidade, escondem o arranque da abóbada e respectivas janelas, parecendo esta pairar sem sustentação. Num ponto de vista próximo às alas é, aliás, impossível observar as aberturas, a não ser quando observando a abóbada na direcção da ala oposta. Deste conjunto resulta um efeito de uniformização da nave com a abóbada onde a luz, reflectida na cobertura branca, ilumina o interior de uma maneira difusa e igualitária, esfumando cada aresta presente na abóbada ao ponto de não conseguirmos entender com precisão onde esta começa e acaba, enfatizando, deste modo, tanto o remate da parede interior da entrada, como o arco triunfal que dá acesso ao presbitério.

Já foi referido anteriormente que a altura da nave apresenta um carácter estranho pela sua baixa dimensão, reflectindo-se na curvatura da abóbada, a qual, segundo os cálculos de Bertotti Scamozzi, não correspondem a nenhuma das regras de proporção referidas por Palladio no seu tratado.⁵⁰ No entanto, e como já afirmei, o

50 Timofiewitsch, Wladimir, *La Chiesa del Redentore*, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969, p. 23

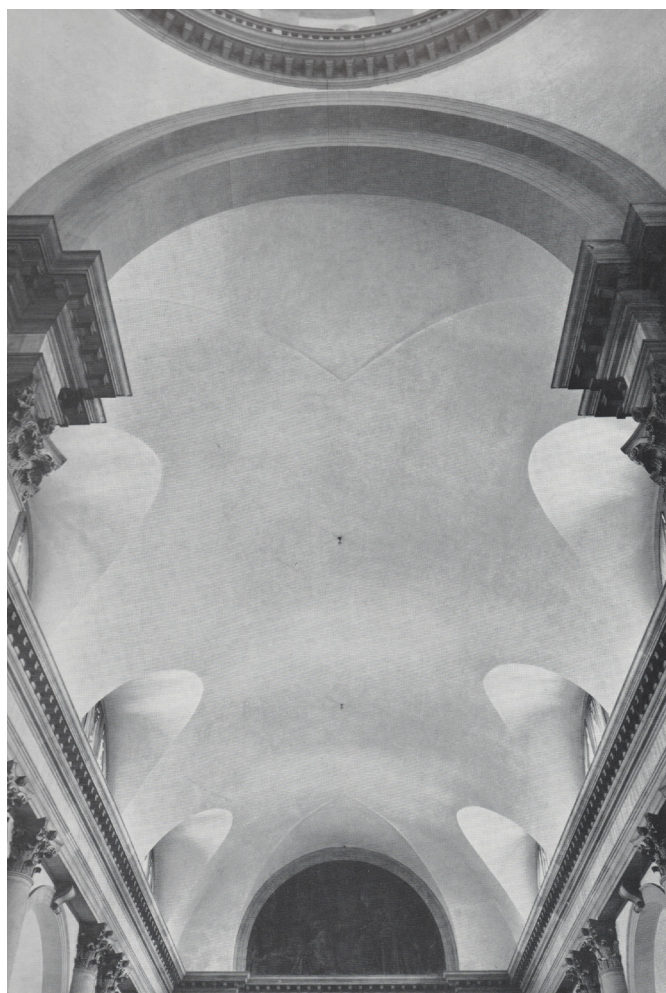


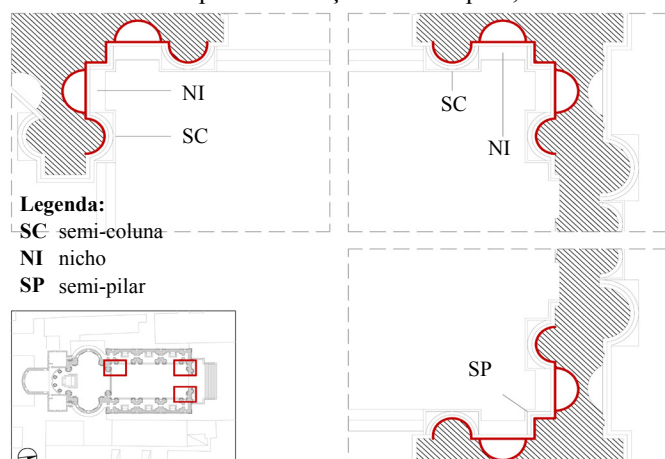
Figura 90: panorâmica da abóbada de penetração e iluminação proveniente das janelas termais.



Figura 92: vista do arco triunfal a partir do qual se acede ao presbitério.



Figura 91: S. Maria del Rosario, na Zattere. A altura na nave estabelece uma ruptura na relação com a cúpula, cortando esta.



Desenho 23: identificação dos momentos de rotação e seus elementos na nave, planta de detalhe.



Figura 93: vista do plano da entrada e sua composição integrando um arco dissimulado semelhante ao arco triunfal.

arquitecto estava aberto ao uso de outras dimensões fora das regras, desde que estas correspondessem para a melhoria do projecto, esquivando-se assim a uma eventual descompostura da unidade conseguida, sobretudo sobre a fachada e a sua relação com a cúpula, evitando deste modo uma provável sobreposição da cobertura sobre a cúpula, a exemplo do que acontece na igreja de Santa Maria del Rosario, projectada por Giorgio Massari em 1725, e localizada na Zattere, de frente para a igreja do Redentor (figura 91). Segundo a minha opinião, é no sentido de atenuar o efeito provocado pela estranha curvatura da abóbada que Palladio faz uso da iluminação zenital que advm das janelas termais, para dissimular o princípio e fim da abóbada, tornando-a num elemento *leve* de contornos quase imperceptíveis.

Estruturando todos os momentos e detalhes com o mesmo cuidado, é interessante observar como Palladio resolve a rotação entre o alçado lateral da nave, parede de entrada e arco triunfal. Respeitando sempre os princípios da simetria, aplica a mesma composição sobre cada um dos quatro vrtices do rectângulo da nave, mantendo a linguagem e uniformidade que a caracteriza (desenho 23). Retomando o desenvolvimento rítmico que aplica com dupla colunata – arco – dupla colunata, volta a usar o mesmo sob os extremos da nave, desta vez aplicados sobre a abertura de um arco triunfal, na passagem ao presbitério, e um arco dissimulado na parede da entrada com proporções iguais  do arco triunfal (figuras 92 e 93). Assim, sobre a capela limítrofe ao plano de fundo, estrutura a parede aplicando uma semi-coluna, espaço intermédio com colocação dos nichos sobrepostos, semi-pilar – ao invés da segunda semi-coluna da sequência, cuja aresta vai não são acentuar a verticalidade do *canto* da nave, como definir o momento especfico da rotação entre planos –, e repete a sequência em sentido inverso, já no outro plano; aplicação dos nichos sobrepostos e semi-coluna, que suporta a curvatura do arco do triunfo, junto ao presbitério, e de uma abóbada penetrante no sentido longitudinal, sobre a entrada da igreja (figura 94). Como tal, o semi-pilar da aresta representa a suposta intersecção das duas semi-colunas que estabeleceriam a continuidade da composição do alçado lateral.

No plano da entrada, junto  semi-coluna e arco da abóbada, observa-se um retrocesso da parede que é marcado pela presença da face de um pilar embutido na parede e adossado  semi-coluna, onde ambos os entablamentos das ordens maior e menor acompanham a superfície muraria retraída, ligando o circuito dos entablamentos de ambas as alas laterais. Contudo, ao passo que na ordem maior este entablamento  contínuo, na ordem menor o entablamento é interrompido pela moldura que integra a porta de entrada (figura 95). Esta moldura, rectangular, incorpora o arco da porta de entrada, feito de madeira escura e separado por uma cornija a toda a largura da moldura, apresentando um fresco no interior do arco, acima da cornija. Entre esta moldura e o entablamento da ordem maior, define-se um baixo-relevo em tons dourados, numa alusão ao Leão, símbolo de Veneza, e inscrições que aludem a Cristo Redentor e ao Senado como patrão da obra.⁵¹

Sobre o entablamento da ordem maior, e integrado no arco que define a abóbada penetrante, desenvolve-se na superfície uma pintura em tons escuros, um elemento que confere alguma instabilidade ao conjunto

51 As inscrições são as seguintes: «*Christo Redemptori / Civitate gravi pestilentia liberata / Senatus ex voto / Prid. Non. Sept. An. MDLXXVI*»; in: Da Portogruaro, Davide M., *Il Tempio del Redentore e Il Convento dei Cappuccini di Venezia*, Libreria Emiliana Editrice, 1930; in: *Rivista di Venezia*, Aprile-Maggio 1930, p. 78, Appendice I., Iscrizione 3



Figura 94: comparação entre os modos de rotação da fachada lateral da nave e os planos de fundo.



Figura 96: detalhe sobre o momento de rotação da nave para o presbitério com o entablamento a acompanhar a rotação.



Figura 97: panorâmica geral sobre o presbitério do Redentor.



Figura 95: detalhe sobre a porta de entrada na igreja e seus elementos compositivos.



Figura 98: detalhe do desenho do pavimento no presbitério sob a forma de quadrado, em contraste com a cúpula esférica.

interior da nave, em especial na continuidade e fluidez que a abóbada da nave apresenta. Embora não tenha encontrado referência a esta pintura em momento algum, nem conseguido identificar a sua data e autor, o facto da igreja no seu todo respeitar os princípios base surgidos do pós Contra-Reforma – uma das medidas era o prevalecimento da estatuária sobre representações pictóricas –, coloca esta pintura num lugar um pouco contra-natura, o que me leva a pensar que será, possivelmente, o resultado de uma intervenção posterior.

De igual modo, a moldura da porta parece-me estar fora de contexto em relação à envolvente interior, não correspondendo em momento nenhum ao que se vai desenvolvendo à sua volta. Ainda assim, compreendo que assim o tenha feito Palladio, pois transporta as suas dimensões e proporções do exterior para o interior e, como já afirmei sobre o exterior, observa-se um desfasamento *hierárquico* das ordens, daí este elemento se encontrar algo solto e perdido na composição do interior, resultado da abertura da entrada em arco do exterior na parede estrutural.

Já no plano oposto da nave, toda a composição resulta mais suave e harmoniosa, sendo que sobre as semi-colunas do arco triunfal, vai assentar a curvatura do arco na abóbada, onde o arco em si, constituído sempre em pedra Ístria, assenta sobre os pilares – a face lateral deste pilar tem a mesma largura da face do pilar embutido na parede do plano da entrada – que demarcam o limite final da nave e início do presbitério. Exemplo deste limite é o facto do pilar assentar directamente sobre o chão e não sobre o pedestal, como acontece na nave. Isto deve-se à já mencionada elevação da cota em três degraus. A acompanhar o momento de rotação e transição para o presbitério, está o entablamento da ordem maior, que se destaca momentaneamente sobre o capitel do pilar (figura 96).

Deste modo chego ao presbitério, que na sua essência apresenta um carácter diverso da nave, não só pelas formas espaciais que assume, mas igualmente pela alternância do repertório utilizado por Palladio, sem, no entanto, destoar na unidade, fluidez e continuidade espacial que apresenta relativamente à nave (figura 97).

Estamos perante um espaço onde a diversidade não cria descontinuidade, mas sim, dinâmica espacial, onde elementos presumivelmente opostos se complementam. De particular interesse, surge o espaço central sob a cúpula, o cruzeiro – trato este espaço por cruzeiro dado ser na sua essência um –, que é demarcado por um quadrado desenhado no pavimento (figura 98), uma clara contraposição à disposição dos elementos verticais nos seus vértices, em sentido diagonal, que apontam a uma circularidade do cruzeiro num modo de aproximação às absides que o circundam (figura 99). Nestes vértices, Palladio recorre a uma reinterpretação seja dos pequenos segmentos murais da nave, seja dos modos de transição entre alçados laterais da nave e alçado da entrada e arco triunfal.

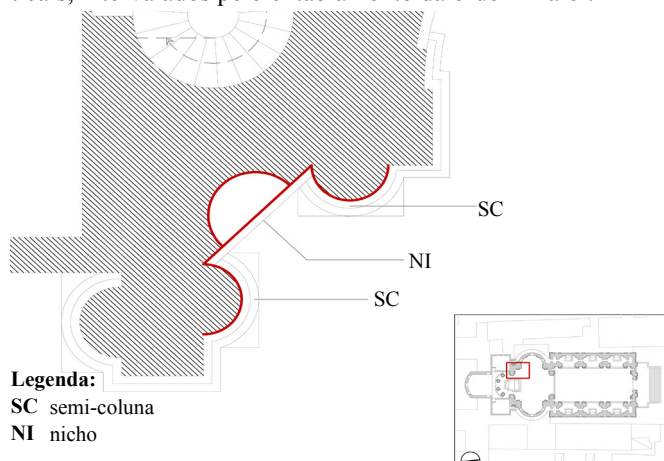
A partir da nave acede-se ao presbitério, regido pela cúpula e flanqueado por duas absides laterais que funcionam como braços do transepto, dispostos à semelhança da abside do altar-mor, em semi-circulo, os quais estão ligados ao cruzeiro por arcos de perfil duplo com a mesma dimensão do arco triunfal. É no apoio destes arcos que funciona a reinterpretação mencionada acima. A partir do arco triunfal, Palladio espelha a semi-coluna anexa ao pilar do arco para o cruzeiro, apoiando o primeiro perfil no pilar e o segundo na semi-



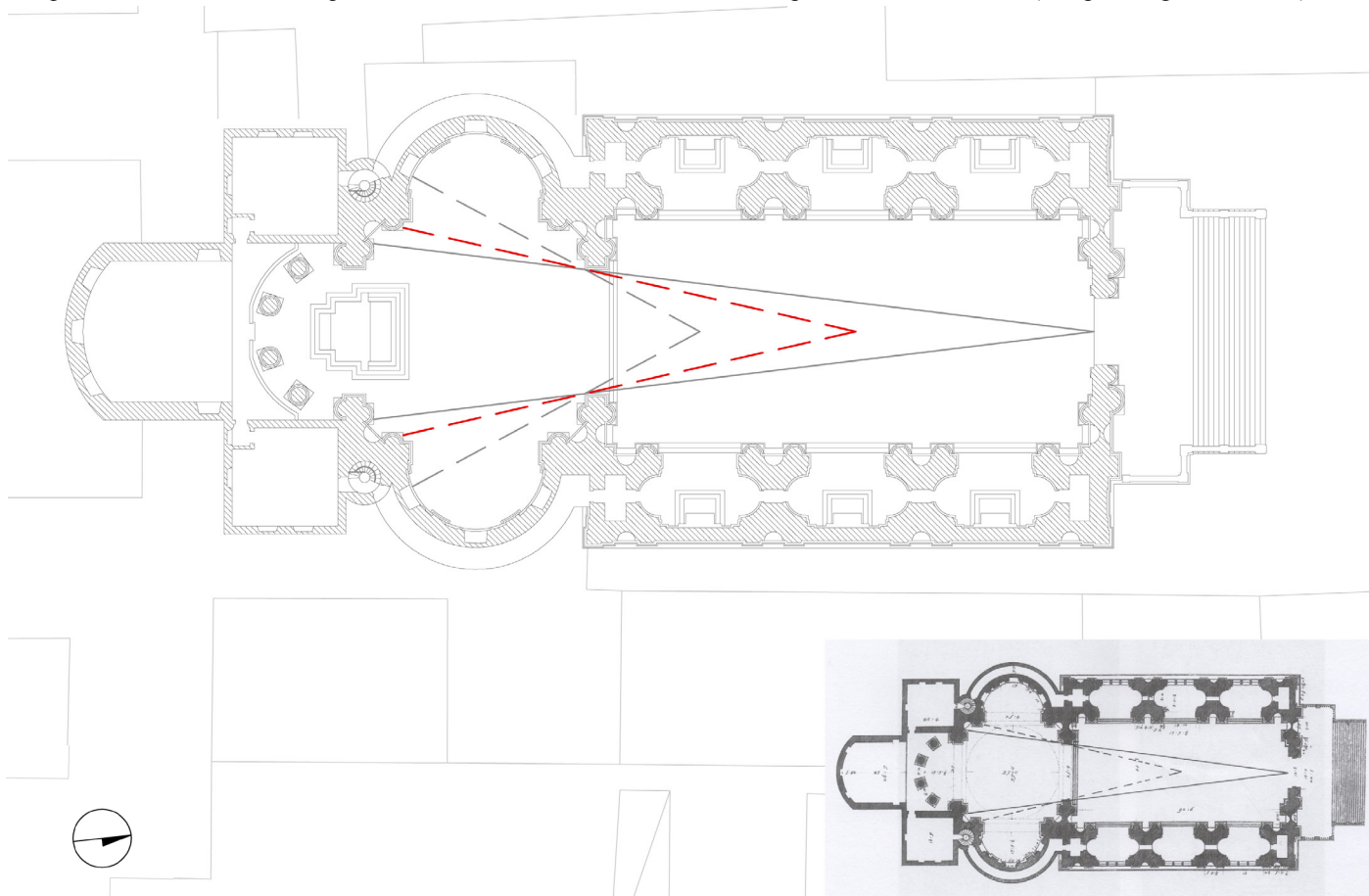
Figura 99: detalhe do segmento parietal diagonal do presbitério que chanfra os vértices do quadrado.



Figura 100: detalhe do arco de duplo perfil e seus apoios verticais, intervalados pelo entablamento da ordem maior.



Desenho 24: planta de detalhe sobre o elemento diagonal na correspondência com a nave (comparar figuras 80 e 98).



Desenho 25: o desenho indica o jogo de perspectiva e campo de visão do observador a partir da nave para o presbitério. Só observamos a existência de absides laterais já perto do presbitério. No canto inferior direito, interpretação do mesmo tema por Wittkower.

coluna (figura 100), as quais regem o entablamento da ordem maior entre o capitel coríntio e o arco de duplo perfil, repetindo o processo para cada uma das absides. A rotação entre cada uma das absides desenvolve-se por intermédio de semi-colunas, aparentando surgir aos pares, intervalados por um segmento de parede com dois nichos sobrepostos, numa repetição do que acontece na nave, sendo que a diferença assenta na disposição diagonal da parede que chanfra os cantos do quadrado, e que introduz a tal noção de circunferência no cruzeiro (desenho 24). A adopção desta solução permite a Palladio enfatizar ainda mais a continuidade espacial entre nave e presbitério, pois transforma o eixo longitudinal da igreja num jogo de perspectivas onde dois espaços distintos, e funcionalmente independentes, apresentam uma ilusória continuidade de elementos, somente diferenciados pela intensidade luminosa que se faz sentir a partir da cúpula, ampliando o raio de visão sobre os elementos do presbitério consoante a aproximação a esta sobre o comprimento da nave (desenho 25).

De facto, observando o presbitério a partir da entrada, transmite-nos a ideia de existir uma repetição quase fidedigna do arco triunfal sobre o altar-mor, sem que nos apercebamos da disposição diagonal dos elementos entre absides, nem  perceptível a existência de absides laterais sem termos em mente a volumetria exterior do edifcio. Somente quando nos aproximamos do espaço intermédio às últimas capelas conseguimos vislumbrar as paredes das absides laterais.⁵² No entanto, esta valência espacial s  válida quando vista da nave para o presbitério, o desenvolvimento espacial maioritariamente praticado, perdendo esta característica quando o ponto de observação  contrário, ou seja, do presbitério para a nave.

Neste espaço, o grande destaque vai para as absides laterais onde o arquitecto abandona as janelas termais para introduzir aberturas rectangulares verticais em dois níveis, e divididas em três sectores por duas pilastras coríntias pertencentes à ordem maior – desaparecem as semi-colunas –, sendo que no presbitério, da ordem menor mantm somente o entablamento (figura 101). As pilastras regem o entablamento que vem em continuidade da nave, tal como a divisão cromática que prevalece da base dos nichos inferiores, tendo o sector intermédio entre pilastras como o mais largo, onde as janelas inferiores são formadas por uma moldura com pilastras caneladas e tímpano circular, sendo nos sectores laterais de tímpano triangular. Já as janelas superiores são todas iguais, e com uma simples moldura em volta. Estas últimas são integradas entre o entablamento da ordem menor e maior, ao passo que as janelas inferiores têm a sua base no friso que se desenvolve em toda a igreja. A acompanhar o desenvolvimento destes tímpanos surge um terceiro entablamento que se desenvolve somente nas absides laterais. Para mim, isto deve-se essencialmente ao carácter de fachada exterior que Palladio pretende introduzir na caracterização das absides, tal como  verticalidade do espaço, como se este

52 Este mesmo desenvolvimento persptico  exemplarmente descrito por Wittkower que o expõe da seguinte maneira: «*The visual lines drawn into the ground plan [desenho 25, figura do canto inferior direito] show that from the entrance door the visitor sees at the far end of the crossing a half-column coupled with a pilaster; a precise repetition of the same formation under the arch of the nave. Proceeding along the central axis, he views more and more of the farther dome supports, until from a point half-way along the nave a grouping of half-columns and niches closely similar to the bays at the end of the nave appears in his field of vision*», e conclui que «*The unification of separate spaces is achieved by the creation of corresponding vistas across large spaces rather than by the uniform handling of wall articulation...*», o que se confirma, até pelo tratamento das superfícies totalmente diverso da nave e presbitério; in: Wittkower, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Academy, London 1973, p. 103



Figura 101: vista geral sobre a abside lateral do presbitério e seus elementos compositivos.



Figura 104: panorâmica do tambor da igreja e arranque da cúpula. Como se observa, os arcos de duplo perfil não tocam na cornija que parece sustentar a guarda do tambor.



Figura 102: panorâmica sobre o conjunto de coberturas no presbitério com destaque para a cúpula ao centro.

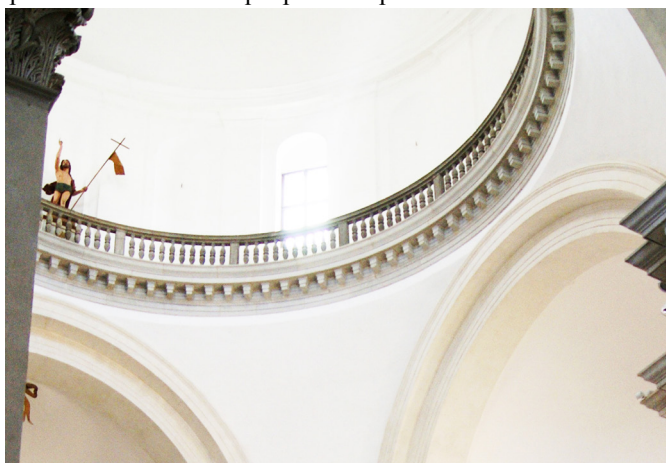


Figura 103: detalhe sobre o modo de transição do espaço inferior do presbitério para o tambor.



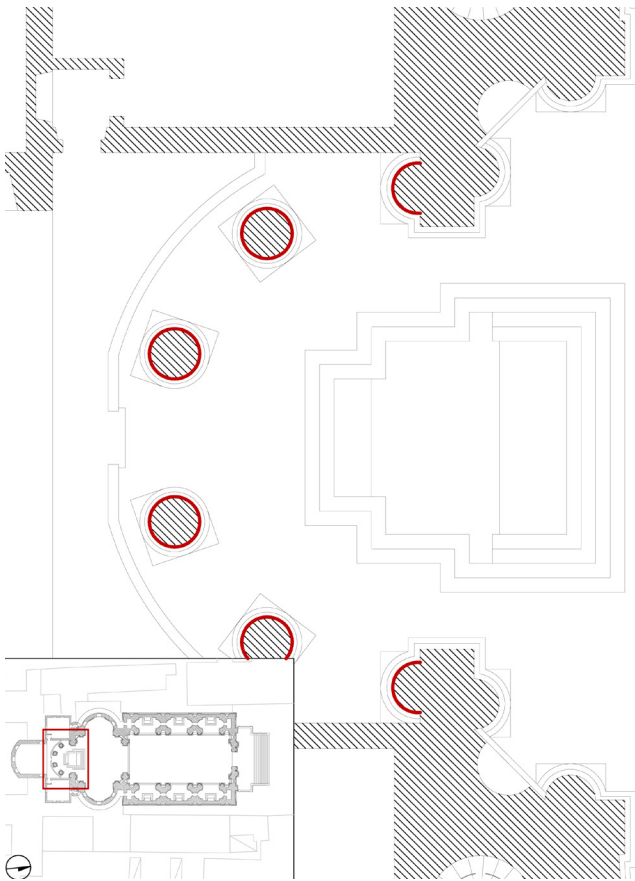
Figura 105: vista da abside do altar-mor na conclusão do percurso longitudinal da igreja e seu diafragma de colunas.

se desenvolvesse em dois pisos. Aliás, é um facto de que as celebrações religiosas do Doge veneziano com o seu coro musical de San Marco, e as grandes afluências de publico no dia da procissão, determinaram parte do desenho funcional da igreja do Redentore, sendo que as duas absides laterais eram destinadas aos grandes dignitários da República, os quais tinham acesso à celebração de uma posição privilegiada e, determinando então, a necessidade da separação da nave do presbitério, tal como a dignidade do espaço por intermédio da abertura do arco triunfal e caracterização *palaciana* das absides laterais, estas, ainda enfatizadas pela grande luminosidade proveniente da cúpula que domina o centro do presbitério, numa alusão à luz divina que desce do céu e ao carácter externo que a luminosidade e altura da cúpula introduzem (figura 102).

O desenvolvimento vertical do presbitério é determinado por três momentos, sendo o primeiro marcado pela cobertura que une os quatro arcos de suporte da cúpula, ao desenvolver-se num modo semi-esférico tipo *falsa cúpula*, suportando uma passagem a toda a volta do tambor que a encima. A circulação em torno deste percurso é protegida por um parapeito em pedra de tom cinza, suportado por uma cornija denticulada, uma contraposição cromática que dá força ao vazio da cúpula branca, isenta de qualquer peso pelo modo em como esta parece não assentar nos arcos, pois a cornija, embora muito próxima, não lhes toca. É como se pairasse no ar sem sustentação (figura 103). O tambor que rege a cúpula é dividido por pilastras simples em dezasseis partes, que integram nichos pouco profundos e janelas nos eixos diagonais, ou seja, no alinhamento com os nichos do cruzeiro, desenvolvendo-se a cúpula semi-esférica a partir da cornija que encima as pilastras, e rematada pelo óculo da lanterna a partir da qual penetra a luz (figura 104). Esta luz em conjunto com toda a luminosidade proveniente das aberturas do presbitério e a simplicidade cromática de todo o tambor, transporta a cúpula num misticismo psicológico da qual não conseguimos reter com exactidão a sua forma e dimensão.

Além do destaque que assumem os espaços acima mencionados, também a abside que contém o altar-mor assume grande destaque, não só pela sua óbvia posição centralizada, mas também como elemento de remate ao eixo longitudinal vindo da entrada (figura 105). Assumindo-se como elemento proeminente do desenvolvimento espacial, Palladio mantém, de uma forma geral, a linguagem já desenvolvida nas absides laterais, recorrendo à disposição semi-circular do espaço, ao entablamento da ordem maior e à cobertura semi-esférica, inovando, sobretudo, na substituição da superfície muraria das absides laterais por um diafragma de quatro colunas inteiras, dispostas em semi-circunferência que permitem a passagem ao coro e um resvalar do olhar, essencialmente a partir da nave, para o último volume da igreja, num jogo psicológico que actua sobre o observador como uma barreira invisível.

O arranque desta abside é feito por duas semi-colunas adossadas aos pilares de sustentação do arco sobre a face interior da abside, transformando-se, como que libertadas, em colunas inteiras, sempre coríntias e pertencentes à ordem maior, definindo o espaço curvilíneo onde se encontraria a parede (desenho 26). Este movimento é acompanhado por uma superfície muraria na sua retaguarda – ligeiramente mais elevada que o friso na base dos nichos inferiores da nave e presbitério –, que esconde o coro e limita a sua visão (figura 106). Contém uma única abertura, ao centro, para transitar entre espaços, sendo encimada por um tímpano triangular



Desenho 26: planta de detalhe sobre a abside do altar-mor. No arranque interior do diafragma ainda temos semi-colunas, transformando-se e libertando-se em colunas inteiras que separam psicologicamente o espaço do presbitério do coro (marcadas a vermelho).



Figura 107: vista para o coro dos frades, sendo a parede de fundo ligeiramente côncava.

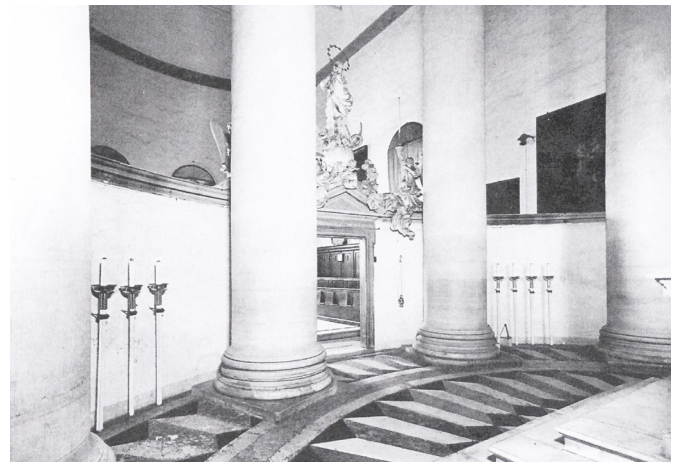


Figura 106: detalhe do diafragma de colunas sequenciado pelo segmento murário que define a passagem ao coro.

que se desenvolve a partir da cornija que encima este muro. A composição desta abside vem claramente marcar a imagem do presbitério ao definir-se como elemento visual de conclusão, onde o observador, a partir de qualquer ponto da nave ou presbitério, é levado a interpretar a libertao das colunas como a libertao divina pontuada pelo altar-mor, tal como uniformiza claramente o desenvolvimento das semi-colunas da nave com a forma semi-circular das absides. Por outro lado, serve não só para manter o coro como parte integrante da igreja, tal como filtrar o som, mantendo o espaço do coro como área privada especialmente dedicada aos frades. Esta soluço permite a Palladio explorar um potente jogo de luz e sombra, dando a ilusão de que o espaço se estende para lá dos limites e reforça o efeito cnico das colunas com a luminosidade que se expande do coro para o presbitério.

Já o coro apresenta uma estrutura completamente diversa da presente na restante igreja (figura 107). Com a funo de albergar somente os frades capuchinhos, cujo princípio de simplicidade e pobreza encontra oposio no esplendor da restante igreja, o coro  constituído por paredes lisas, sem decorao,  imagem do que Palladio explora no exterior deste corpo, onde são rasgadas duas janelas nas paredes laterais, uma por cada, e três janelas na parede de fundo, ligeiramente côncava, sendo as paredes percorridas por um simples friso no enfiamento do início do capitel coríntio da ordem maior, onde assenta a cobertura subtilmente abobadada.

No conjunto da igreja, trata-se de um espaço plenamente isolado, autnomo, cuja funo espacial é remetida a si mesma, logo, sem necessidades próprias de elementos de ligao, onde é elaborada toda a preparao do *backstage* das celebraoes religiosas, ligando de ambos os lados às sacristias e finalizando assim o percurso *escondido* em torno da igreja. Por outro lado, está integrado como elemento psicológico, cujas funoes passam pela emancipao dos cânticos com origem *invisível* e, sobretudo, pela sua funo cnica como elemento luminoso por detrs da cortina de colunas do altar-mor, já que o observador consegue somente vislumbrar este espaço opticamente, sem conseguir apreender a verdadeira forma devido ao jogo de luz entre as colunas do altar-mor e as superfícies lisas do coro.

Capítulo V

Influências sobre o Redentore

Ventos da Contra-Reforma: uma influência sobre o Redentor?

A resolução do Concílio de Trento não terá sido estranha a Palladio, aliás, como vários autores afirmam, terá tido uma influência determinante na forma da igreja. Deste Concílio, onde nasce a Contra-Reforma, surge no ano de 1577, o mesmo do início de construção da igreja, a obra *Instructonum fabricae* pelas mãos do Arcebispo Carlo Borromeo, o qual relata na sua publicação as instruções para a construção da igreja ideal segundo as linhas da resolução de Trento.⁵³ No entanto, o facto de a igreja ter começado a ser construída no mesmo ano da publicação do *Instructonum fabricae*, leva-me a crer que o plano da igreja, ou pelo menos o grosso, já teria sido desenvolvido *a priori*, o que levanta a questão de como poderia o plano da igreja conter algumas nuances semelhantes ao da publicação se estes são coetâneos? Até que ponto se sente verdadeiramente esta influência da Contra-Reforma na igreja?

Ora, em 1485 é publicado pela primeira vez o tratado *De Re Aedificatoria* de Leon Battista Alberti, no qual são identificados os princípios para a construção da igreja ideal,⁵⁴ Alberti que foi um dos precursores de Bramante, o qual acaba por ter grande influência na formação de Palladio, na medida em que a obra deste põe em prática toda a conceptualização da igreja ideal de Alberti, sendo que não é uma obra da antiguidade, mas uma representação destas e das concepções mais ideológicas nem sempre presentes nos templos antigos, com as suas *cellas* de forma quadrangular e não circular. Isso mesmo é bem patente nas palavras que Palladio dedica ao Tempietto de Bramante no seu tratado (figura 108).⁵⁵ Se tivermos em conta que Palladio elege Vitruvio como seu grande *maestro*, o qual influenciou fortemente a obra de Alberti, sendo ambos os tratados

53 As intruções do Arcebispo contidas na sua obra são facilmente identificadas na igreja do Redentor, como nota D. Howard: «...the Latin-cross plan, the prominently sited church raised on steps, the façade decorated with statues of saints, the high altar in a spacious chancel raised on steps, the well-lit interior with clear glass windows, the coherent Christian iconography in the altar-pieces, and the direct access from the sacristy to the side chapels via hidden passages to prevent disruption of the ceremonial in the nave»; in: Howard, Deborah, *Venice Disputed: Marc'Antonio Barbaro and Venetian Architecture 1550–1600*, Yale University Press, New Haven 2011, p. 104

54 Alberti explica que a igreja deveria ser o elemento mais esplendoroso de uma cidade, de uma beleza sublime capaz de transmitir piedade às pessoas. Para tal, identifica onze características que a igreja deve conter, idealizando deste modo a base para a igreja ideal. Refere que: uma igreja deve estar elevada do chão, liberta em todos os seus lados, numa praça bonita; deve estar isolada por uma subestrutura da vida quotidiana que a rodeia, por uma base alta; a fachada deve ser formada por um pórtico   maneira antiga, tal como as igrejas redondas devem ter um pórtico, ou ser cercadas por uma colunata; as igrejas não devem conter arcos, estes são mais apropriados para teatros e basílicas, logo, não são dignas; apenas devem ser utilizadas colunas austeras com entablamento directo; as igrejas devem ser abobadadas, sendo que estas garantem perpetuidade às igrejas; tal como Cícero e Platão, pensava que o branco era a cor que mais agradava a Deus (a igreja deve ser monocromática); as imagens são preferíveis aos frescos, e as esculturas são preferíveis às imagens (austeridade na decoração); o pavimento deve mostrar linhas e figuras pertencentes à música e geometria, para que a mente possa ser educada e estimulada (para Alberti, a música é a geometria transformada em som); as janelas devem ser elevadas para que não haja contacto visual com o quotidiano exterior, somente o céu; os melhores ornamentos para abóbadas e c pulas são caixot es à maneira do Panteão romano, sendo igualmente sugerida uma ligação cósmica com significado através da representação do céu; in: Wittkower, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Academy, London 1973

55 Sobre o Tempietto de Bramante, Palladio explica que «... sia stato il primo a metter in luce la buona e bella architettura, che dagli antichi fin a quel tempo era stata nascosta, m'  paruto con ragione doversi dar luogo, fra le antiche, alle opere sue ...»; in: Palladio, Andrea, *I Quattro Libri dell'Architettura*, a cura di Marco Biraghi, Studio Tesi, Itália 1992, p. 324

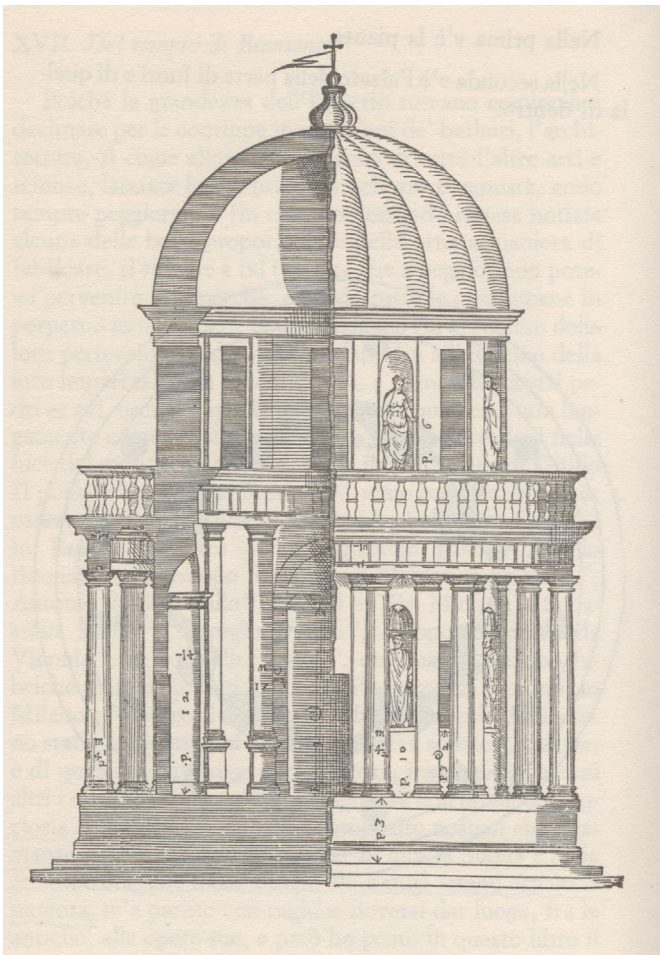


Figura 108: o Tempietto de Bramante, representação de Palladio inserida junto aos templos antigos no seu tratado.

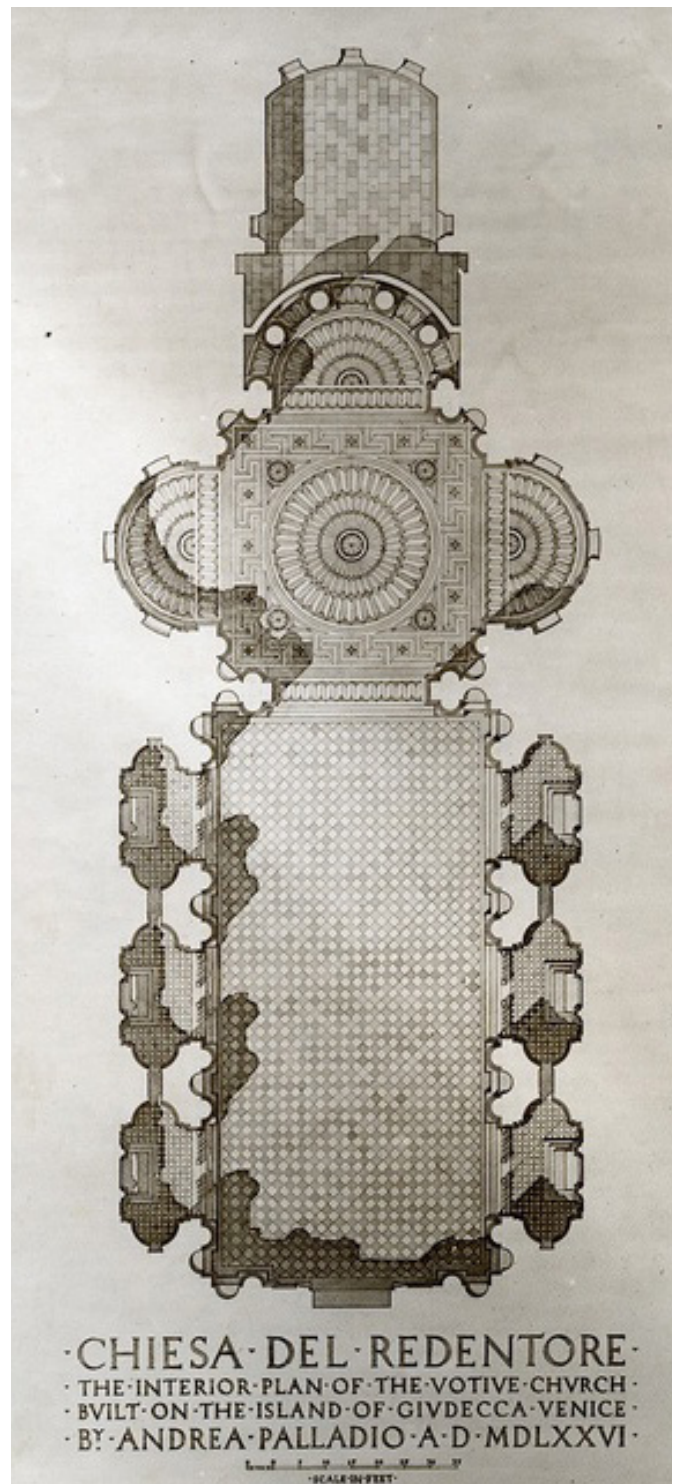


Figura 109: representação gráfica do pavimento geográfico do Redentor, cuja prática pretendia estimular a mente.

apresentados a Palladio pela mão do seu protector Trissino; e Bramante, que desenvolve na prática as ideias de Alberti, todos eles profundamente estudados pelo arquitecto, então não é de admirar que o Redentore apresente algumas das referências enumeradas por Alberti, nomeadamente a elevação da totalidade da igreja liberta em todos os seus lados, isolada da vida quotidiana que a rodeia, com um pórtico  maneira antiga adossado  fachada, um misto de colunas com entablamento directo, na ordem maior, e colunatas com arcos, na ordem menor – aqui em oposição à ideia de Alberti onde as igrejas não deveriam conter arcos –, o monocromatismo da igreja em tons de branco, a preferência pela decoração com estatuária, o pavimento com linhas e figuras geométricas (figura 109), a cobertura abobadada e, por fim, as janelas elevadas. Ao olhar para estas ideias albertianas, encontramos alguns pontos de concordância com o plano delineado na obra escrita do Arcebispo Carlo Borromeo, resultando daqui, eventualmente, coincidências entre estas e o plano do Redentore.

Sendo o arcebispo um homem de grandes conhecimentos, decerto estaria dentro das obras escritas do passado, as quais o poderão ter guiado na sua busca pela igreja ideal, princípios que se tornariam as bases do estilo Barroco.⁵⁶ Com a sua ascensão a arcebispo de Milão, nomeado em 1559 pelo Papa Pio IV (seu tio), leva a cabo toda uma reformulação da instituição como forma de restituir a credibilidade da Igreja no ducado de Milão, retransformando e recuperando, conseqentemente, inúmeras igrejas na região de Milão. É a partir destas que procura expor e explorar os seus ideais no que  conceptualização da arquitectura religiosa diz respeito. No entanto, não se prendia a um estilo ou forma específica de arquitectura, dado que o objectivo que tem em mente é o de priorizar os fins religiosos. Para isso, e tendo em conta a sua admiração pela arquitectura antiga, empresta das basílicas romanas a forma preferencial pelo plano longitudinal, uma vez que este se adaptava tanto  presença de um trio ou pórtico, tal como às necessidades de albergar uma comunidade crescente de fiéis; sugere a separação de sexos através da divisão da nave; o transepto desaparece de modo a focar toda a atenção no tabernáculo, que passa a ser o centro principal da igreja, elevado sobre o altar-mor no eixo central; sugere igualmente a separação entre nave e capelas laterais por degraus com corredores laterais para passagem dos clérigos sem interromper as celebrações, que agora se multiplicam com a introdução de púlpitos, paulatinamente desaparecendo as capelas laterais substituídas somente por altares laterais. Para além destas sugestões, concorda com Alberti na austeridade decorativa, luminosidade interior e localização proeminente da igreja.

Uma das obras mais carismáticas e fiéis ao plano de Borromeo é a igreja de San Fedele, Milão (figuras 110 e 111), projectada em 1569 por Pellegrino Tibaldi, o arquitecto predilecto do arcebispo, e onde se pode observar toda a caracterizao da igreja ideal apresentada mais tarde no *Instructonum fabricae*.

Ao mesmo tempo, igrejas como San Paolo e Barnaba, Milo (figuras 112 e 113), projectada em 1558

56 Carlo Borromeo, como estudioso que era, para além da parte activa que toma na terceira e última fase do Concílio de Trento ao reformar e introduzir o Catolicismo Tridentino, funda em 1561 o Colgio de Pavia, hoje conhecido como Almo Collegio Borromeo.



Figura 110: fachada da igreja de San Fedele em Milão (1569), projecto de Pellegrino Tibaldi.

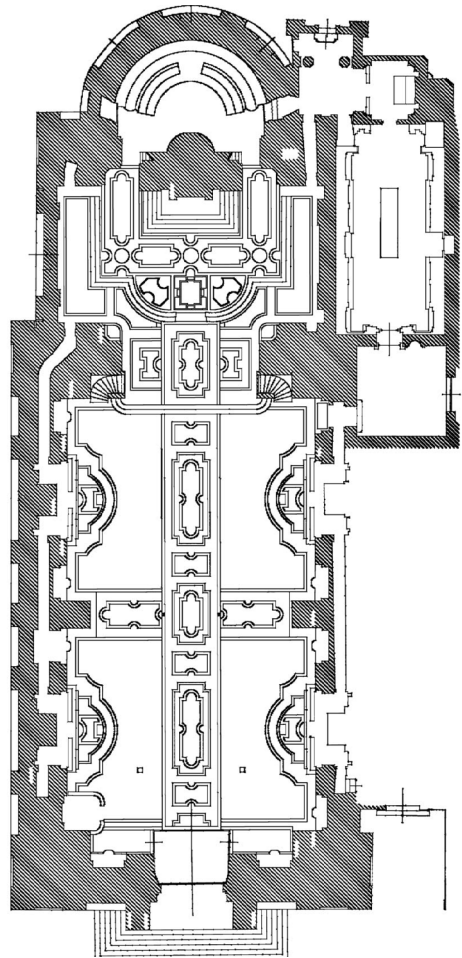


Figura 111: planta da igreja San Fedele. Nesta igreja estão representadas todas as linhas defendidas por Borromeo.



Figura 112: fachada da igreja de S. Paolo e Barnaba em Milão (1558), projecto de Galeazzo Alessi.



Figura 113: vista interior da igreja de S. Paolo e Barnaba com uma nave central flanqueada por capelas laterais.

por Galeazzo Alessi (1512-72), e o Gesù, Roma (figuras 114 e 115), de 1570 da autoria do Vignola (1507-73), formam-se em percursos opostos, surgindo a igreja de Gesù mais próxima do plano do Redentor, e San Paolo e Barnaba na linha da igreja de San Fedele. Em todas elas, o plano desenvolve-se longitudinalmente com base numa única nave, abobadada e de interior bem iluminado por janelas termais, contendo um percurso secundário em torno da nave e isolado num segundo plano. No entanto, enquanto no Redentor e Gesù se apresentam capelas criptocolaterais, em San Fedele e em San Paolo e Barnaba estas desaparecem para dar lugar a altares laterais.

Do mesmo modo, o transepto ajusta-se mais à dimensão da nave direccionando uma força maior no sentido da cúpula e do tabernáculo, que agora dominam o espaço interno, numa metamorfose linguística das absides laterais do presbitério. Mas isto aplica-se somente às igrejas de Palladio e Vignola, já que nos outros dois casos, embora se denote um retrocesso parietal, este deixa de apresentar o carácter normal de uma abside lateral ou transepto. Destas diferenças poder-se-á entender uma tipologia diversa que começa a desenvolver-se na região de Milão, na linha do que propõe Carlo Borromeo.

Por outro, assim como o Redentor se apresenta uma obra mais compacta e madura relativamente a San Giorgio, também no percurso de Vignola encontramos a mesma evolução, nomeadamente a partir do projecto para Santa Maria em Traspontina, Roma, de 1565, numa primeira abordagem a um novo tipo de espacialidade eclesiástica, onde procuram desenvolver uma ampla nave conjugada com capelas criptocolaterais sob a influência de uma cúpula no espaço central, aproximando-se em resultado por desenvolvimento de experiência comum.⁵⁷

No fundo, tanto Palladio como o Senado veneziano encontrava-se dividido quanto à essência do plano para o Redentor, sendo que a vontade da maioria pendia para as linhas definidas em Trento. Obrigado a respeitar a vontade do comitente, penso que Palladio procura conciliar no Redentor a sua visão de arquitectura religiosa com as pretensões do Senado, mais próximas do Concílio de Trento e das ideias de Borromeo. Assim o parece indicar, não só as nuances já identificadas no desenho da igreja, mas igualmente a amizade que detinha com Daniele Barbaro, o qual atendeu ao Concílio como representante de Veneza, e o parecer que Palladio fornece, em 1572, sobre o acerto do procedimento projectual de Pellegrino Tibaldi, fiel arquitecto de Borromeo, nos trabalhos de ampliação da Basílica de Milão (figuras 116 e 117).

Parece-me resultar daqui, então, um misto de influências, em que da Contra-Reforma ressaltam algumas ideias gerais absorvidas por Palladio, tendo por precursor o arcebispo Borromeo, sendo que delas, Palladio vai aperfeiçoando na prática o seu ponto de vista da arquitectura religiosa entre San Giorgio Maggiore e o Redentore, aproximando-se de Borromeo igualmente pela sua teorização através de linhas já exploradas por autores como Alberti, na medida em que estes eram aceites pela Igreja, e comprovadas na realização de obras

57 Não tive acesso a alguma referência ou documento que coloque Palladio em contacto directo com Vignola, embora se possam ter cruzado aquando da permanência de Palladio em Roma numa das suas viagens à capital italiana.



Figura 114: fachada da igreja de Jesus (Gesù) em Roma (1570), projecto de Vignola e fachada e Giacomo della Porta.



Figura 116: vista geral da Catedral de Milão no seu estilo gótico, uma das únicas no seu estilo em Itália.

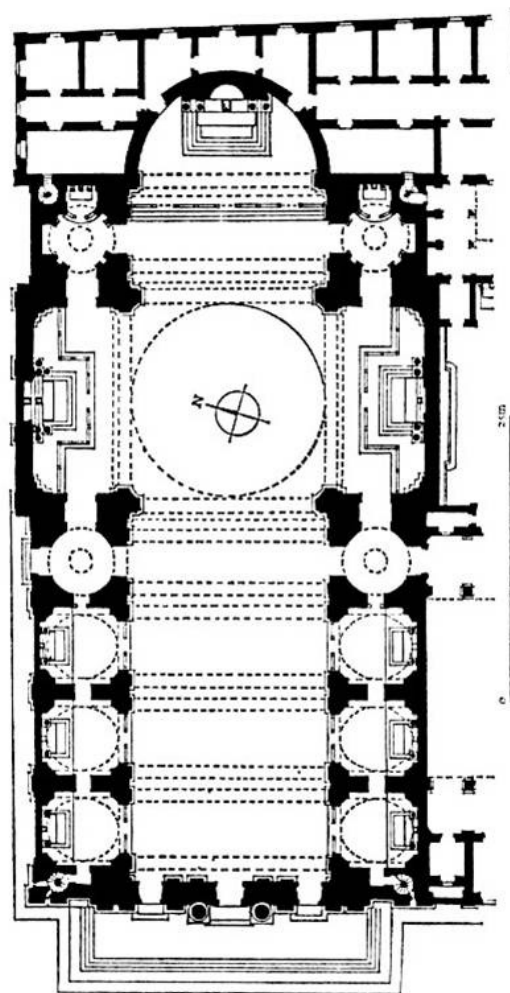


Figura 115: planta da igreja de Jesus. Observa-se que a sua organização espacial é semelhante à de Palladio no Redentor.

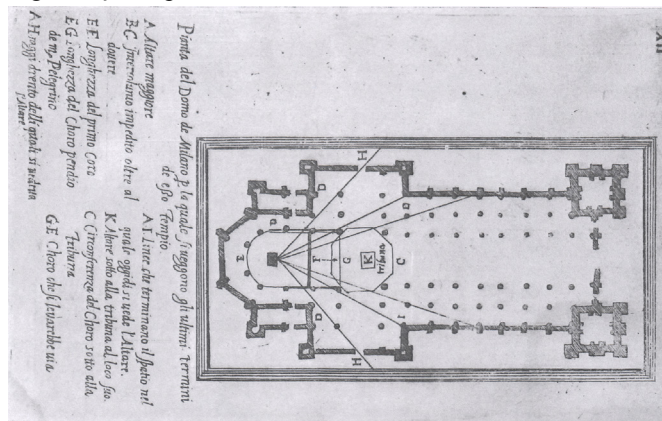


Figura 117: planta da Catedral de Milão numa proposta de Pellegrino Tibaldi para a expansão da igreja.

como San Fedeles, definindo-se uma reciprocidade constante de influências entre teoria e prática que acaba por aproximar o desenho do Redentore com as instruções do *Instructonum fabricae*.

Tanto a Contra-Reforma como as ideias presentes no tratado de Alberti são linhas gerais por onde se estabelecem relações com a igreja do Redentore, mas é na antiguidade romana que se encontram muitas das influências da igreja, em especial nos detalhes, ou não fosse Vitruvio o grande mestre de Palladio, ainda que somente teórico.



Figura 118: fachada da igreja de Sant'Andrea em Mantua (1470), de Alberti. O frontão a cobre a totalidade da fachada.



Figura 119: fachada do Catedral de Carpi (1515) atribuída a Peruzzi, onde se observa nova tentativa de juntar as três naves.

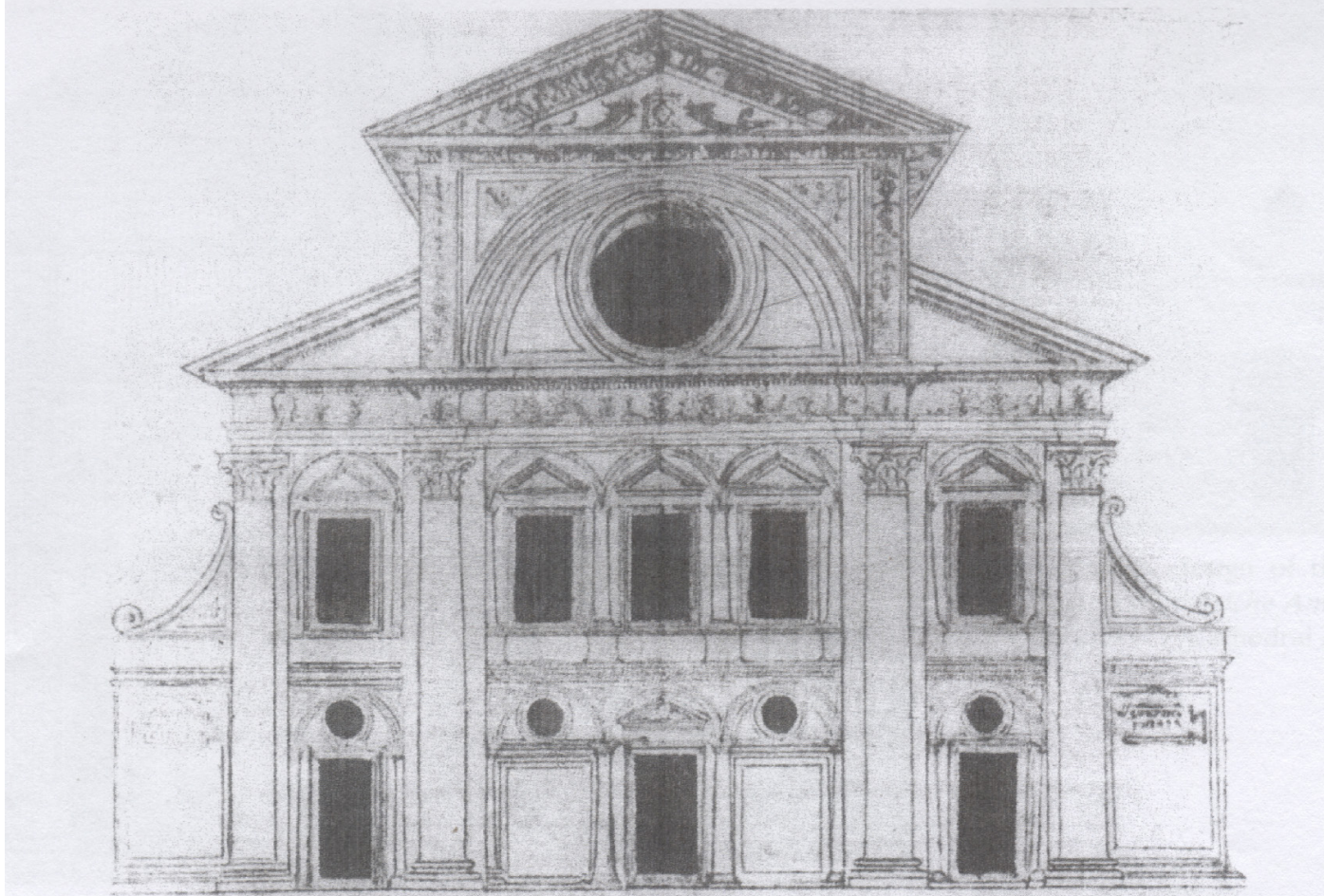


Figura 120: alçado para a igreja de S. Maria de Satiro, em Milão (1480), projecto desenvolvido por Bramante e nunca realizado. Mais uma vez se denota um esforço em trazer para o alçado uma conjugação das três naves.

O peso da antiguidade romana e suas formas

É na antiguidade romana que vamos encontrar muitos dos motivos desenvolvidos por Palladio, seja no Redentore, em San Giorgio, ou em qualquer outra obra sua. Prova disso são as inúmeras associações ao Panteão em Roma, importância essa bem patente no seu tratado dedicando-lhe catorze páginas. Como já foi referido anteriormente, o Panteão empresta o ático que Palladio utiliza no Redentore, tal como a ideia de penetração entre frontões, como explica Wittkower.⁵⁸ No entanto, olhando para o que afirmava Timofiewitsch, associando a ideia da tripartição vertical de tradição veneziana como motivo influenciador da interpenetração de frontões,⁵⁹ não penso que tenha sido o Panteão o único motivo da solução palladiana.

Tendo em conta o primeiro período do Renascimento, o facto das igrejas cristãs terem nave central e naves laterais foi sempre considerado um problema para a aplicação do frontão dos templos antigos, uma vez que as igrejas eram vistas pelos renascentistas como as sucessoras dos templos, e os arquitectos pretendiam aplicar nelas o frontão. Procuravam uma resposta à questão: como relacionar uma fachada com a envolvente exterior e o seu interior sem perder a razão proporcional da antiguidade respeitando as regras destes? Duma primeira tentativa resultou um frontão que cobria nave central e alas laterais, tal como Alberti fez em Sant'Antrea, Mantua, em 1470, o próximo passo advém de Bramante, dez anos depois, para a fachada de S. Maria di Satiro em Milão. Outro passo na direcção da solução adoptada por Palladio teve lugar na fachada da antiga Catedral de Carpi (1515), atribuída a Peruzzi (figuras 118, 119 e 120).

Ora, considerando a configuração destas três fachadas e estabelecendo um paralelo com a solução de Palladio, parece-me óbvio que o arquitecto procura retomar o que havia já sido iniciado por estes autores – maioritariamente seus mestres e guias –, estabelecendo um novo patamar ao conseguir associar os dois *pórticos* tornando-os independentes, ou seja, ao assumir uma hierarquia volumétrica destacando mais um que o outro, confere uma organização à fachada que lhe permite uma leitura mais fluida, compacta e consistente, tanto ao nível da integração das alas com o pórtico central, como com a relação interior/exterior que estabelece, assumindo na fachada a importância da nave central.

A fachada de San Giorgio, apesar de se apresentar na mesma linha do Redentore e San Francesco della Vigna, como foi referido anteriormente, perde algum do seu efeito de força ao manter o entablamento do

58 «The small bays corresponding to the aisles at each side of the slightly projecting central part are clearly defined and bound together by orders outside and inside. Moreover, the rhythm of the small order penetrates into the main temple front not only with the order framing and the central door but also with the entablature, the continuity of which is suggested right across the whole façade. Thus the two orders are firmly linked. (...) Palladio's use of two pediments in the same façade was legitimized (...) by their co-existence in the most venerable ancient temple, the Pantheon, where one pediment crowns the portico, while other, further back, is attached to the high attic which projects from the rotunda. It is from here also that Palladio derived his attic for the Redentore.»; in: Wittkower, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Academy, London 1973, p. 93

59 Ver nota 42 da página 71.

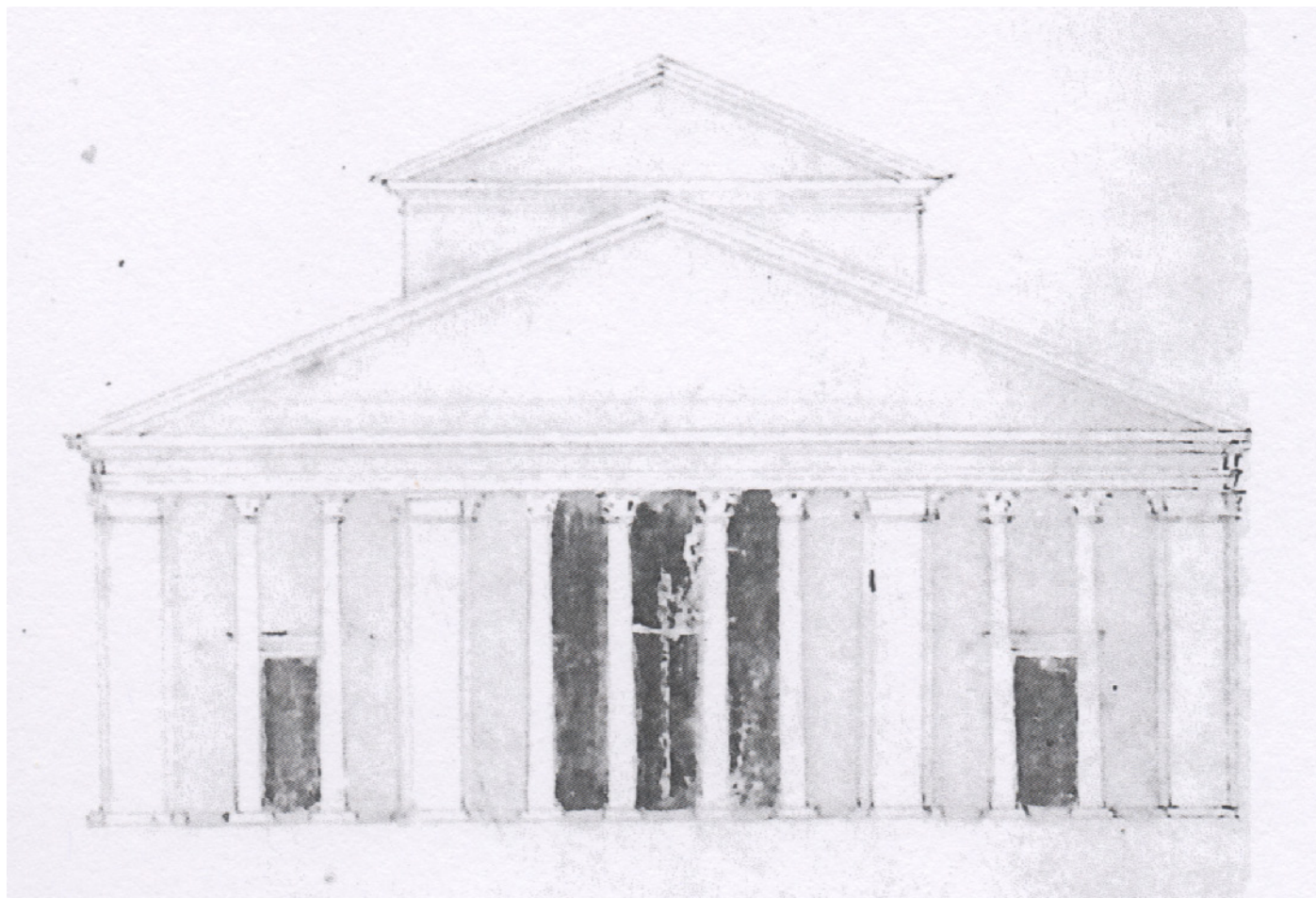


Figura 121: representação do alçado da Basílica de Maxentius, uma das obras através da qual Palladio poderá ter chegado ao resultado que aplica nas fachadas das suas igrejas, aproximando-se mais, na minha opinião, esta obra desse resultado que o Panteão.

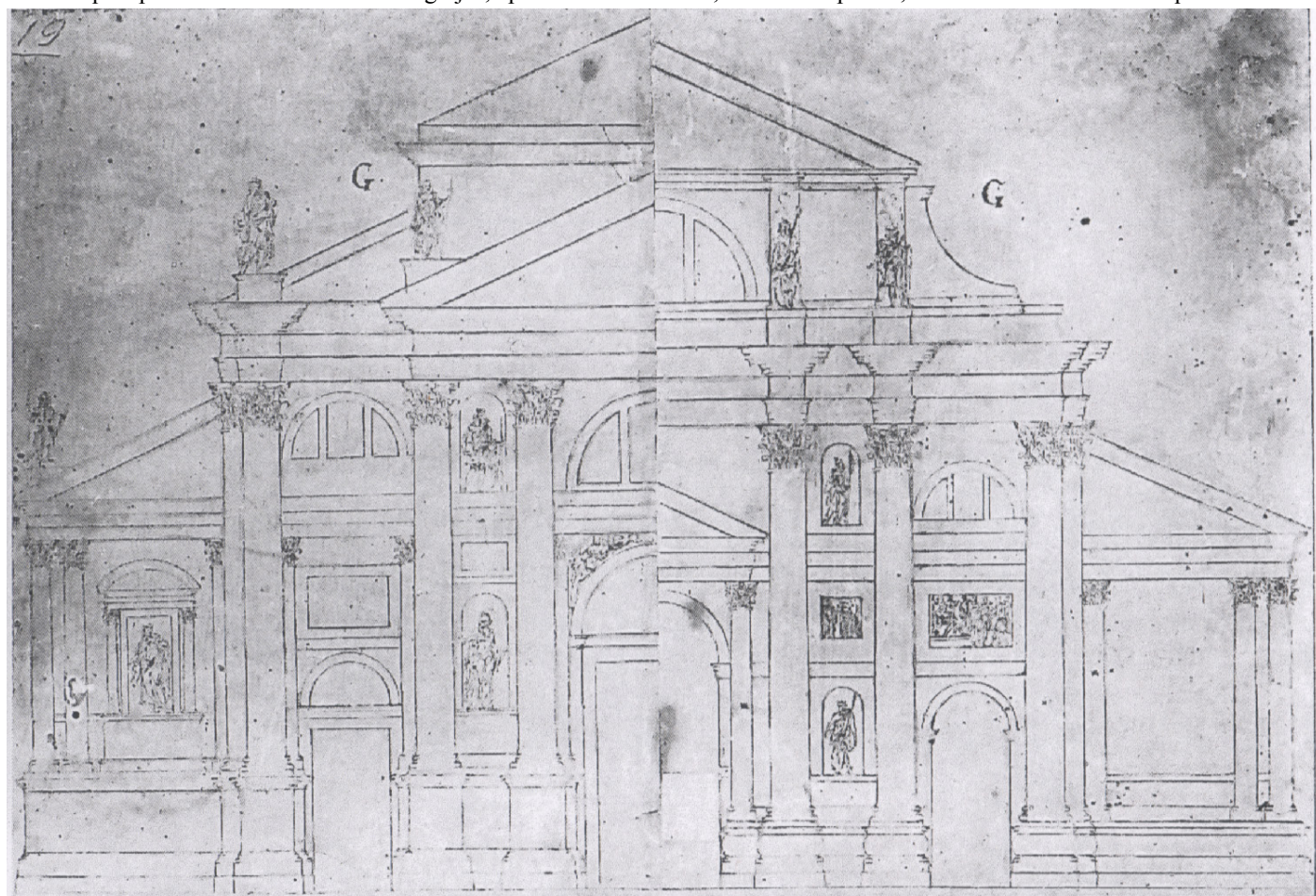


Figura 122: alçado para a igreja de S. Petronio em Bolonha, projecto não realizado de Palladio. Nesta obra, sente-se a repartição em cinco partes como um arranjo individualizado por cada sector vertical sem que isso corresponda a uma interpenetração de frontões.

frontão da ordem menor a toda a largura da fachada de um modo destacado, tal como acontece no alçado de Bramante para S. Maria di S. Satiro, ou na igreja La Sagra em Carpi. Talvez por isso, recua no tempo e aplica então no Redentore o que havia feito em San Francesco.⁶⁰

A considerar a opinião de Wittkower correcta, ter-se-ia de relacionar a ideia da conjugaco de frontões não a partir do Panteão, como diz, mas da sua conterrnea Basilica Nova de Maxentius (figura 121), a qual poderá ter dado a soluço a Palladio, aproximando-se esta mais da soluço adoptada pelo arquitecto. Por outro lado, o projecto que desenha para San Petronio, em Bolonha (figura 122), parece destacar a tese de Timofiewitsch de uma hereditariedade veneziana na soluço de Palladio, pois do alçado destacam-se não trs, mas cinco secções verticais – três naves mais duas alas com capelas laterais –, numa composio que não procura propriamente a interpenetrao de frontões, mas um conjugar vertical de um pórtico, central, com duas alas anexadas de cada lado,  semelhança do que acontece no alçado bramantesto de S. Satiro, aparentando serem sectores de arranjo individualizado posteriormente organizados simetricamente, tal como indica o desenho de Palladio, dividido a meio e organizado segundo um eixo vertical com duas propostas diversas, uma de cada lado do eixo.

Por aqui, entende-se que a origem das fachadas palladianas não é consensual, muito menos ser possível determinar com exactidão qual das vias segue Palladio, se a apresentada por Wittkower ou Timofiewitsch. Ainda assim, considerando que o Redentor representa uma evoluo técnica relativamente às suas predecessoras com origem nos templos antigos, observa-se que algumas linhas apresentadas por Vitruvio estão presentes na sua fachada, como é o caso da congruência entre partes com recurso aos mesmos motivos em momentos diversos, a exemplo do uso de frontões, seja no pórtico ou nas alas, e a continuidade de elementos unificadores como a continuidade de frisos e entablamentos pela totalidade da fachada, tal como o recurso à simetria e relações proporcionais entre elementos e com o todo, como ensina Vitruvio, colocando as ideias base da fachada na antiguidade romana.

Por outro lado, e como já referi anteriormente, não só da antiguidade vive a fachada do Redentor, sendo que a todo e qualquer arquitecto será sempre difcil manter-se por completo afastado da sua próprio hereditariedade cultural, neste caso especfico, da tradio cultural da região do Vneto, tal como de referências contemporâneas de outros autores, como o são por exemplo Alberti, Bramante ou Michelangelo, sem que isto, no entanto, retire influência  importância das obras da antiguidade, sejam escritas como o *De architectura*

60 Também Ackermann referenciava esta dificuldade em relacionar ambas as ordens na mesma fachada, dado que «*To integrate centre and sides, he had to put a small and a giant order on the same base, which had not been done in ancient temples and led to contradictions: for example, the base on which the large and small orders rest could not look right for both; at San Francesco and in the late projects for San Petronio in Bologna Palladio adjusted his bases to the former, and at San Giorgio Maggiore he tried a compromise by starting the orders at different heights. The Redentore, where the stairs hid the trouble, represented an optimal solution of an essentially insoluble conflict.*», no qual «*The relationship of the smaller to the larger orders on the façade was meant to state something specific about the nature of the interior spaces: inside San Giorgio, as on the façade, the small pilasters of the side-aisles are based on the ground, and the giant half-columns on pedestals; at the Redentore, designed a decade later, the small and the giant order start at the same level, both inside and out...*»; in: Ackermann, J.S., *Palladio*, Penguin Books, London 1991, pp. 143-144

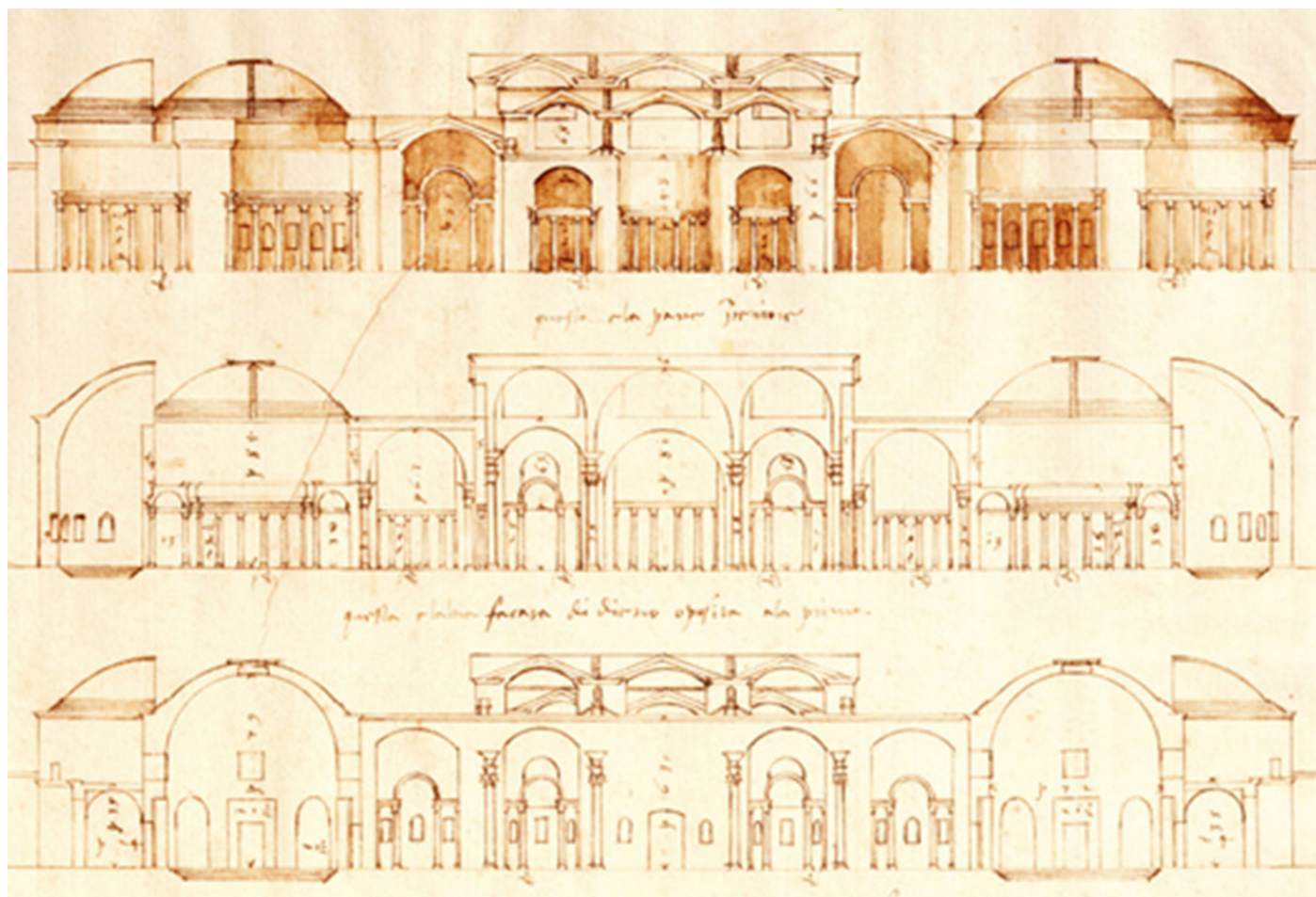


Figura 123: representação das Termas de Tarjano por Palladio, desenho R.I.B.A.. O entablamento, quase em continuidade, sugere o desenvolvimento rítmico presente no Redentor sobre a ordem maior, tal como o diafragma de colunas do altar-mor.

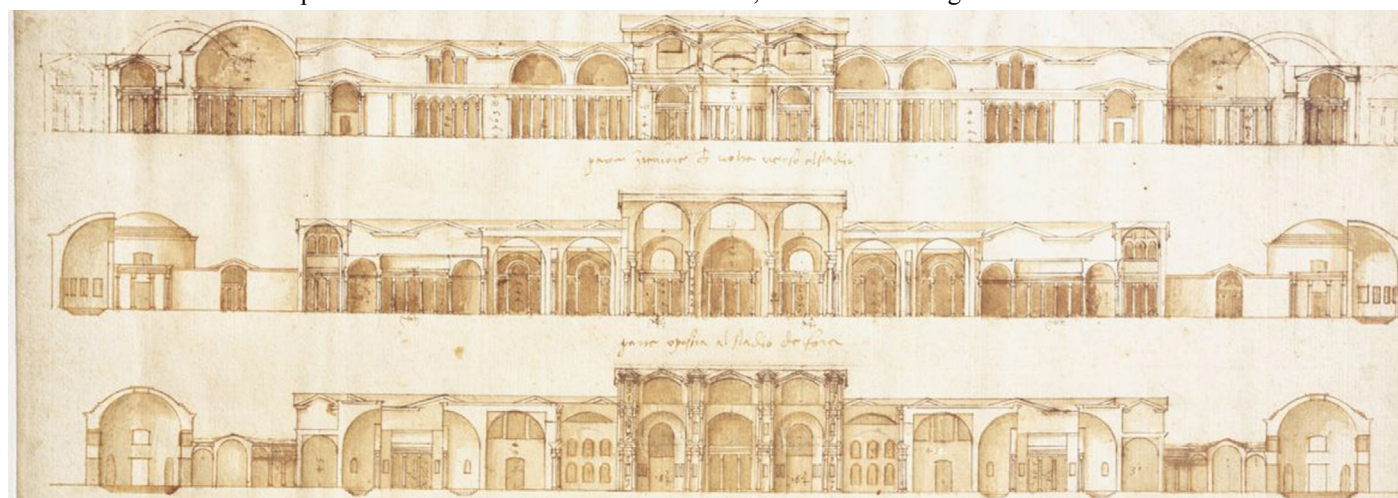


Figura 124: representação das Termas de Diocleciano por Palladio, desenho R.I.B.A.. Aqui, o uso de uma dupla ordem, tal como das janelas termais, surgem na linha do que aplica Palladio na igreja do Redentor.

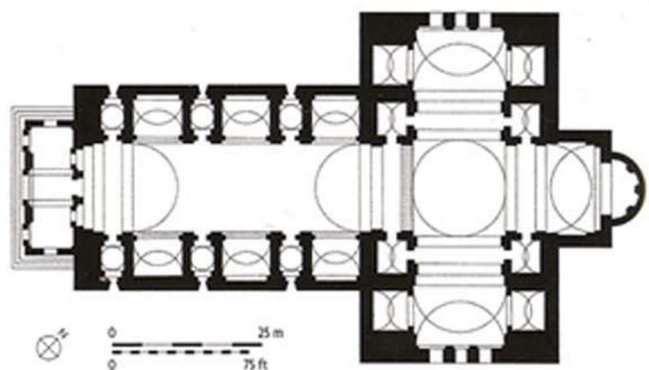


Figura 125: planta de Sant'Andrea, Mantua. O desenvolvimento da nave e capelas laterais é semelhante ao do Redentor.

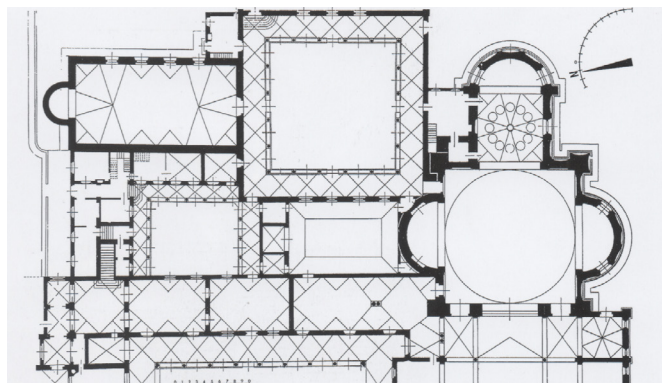


Figura 126: planta de S. Maria delle Grazie, Milão. As formas do presbitério e altar-mor sugerem uma possível influência.

de Vitruvio, sejam construídas como o Panteão ou a Basílica Nova de Maxentius, de onde parecem derivar a defini o do pórtico e aplica o do  tico, assim como a interpenetra o de frontões em ordens diversas. Aliás, é de notar que o uso de duas ordens diversas não era um elemento exclusivo da arquitectura religiosa antiga, mas igualmente da arquitectura termal, nomeadamente no que  o espacialidade interior diz respeito.

A influência da antiguidade estende-se a toda a obra palladiana, o que implica a sua referencia o igualmente no interior do Redentor, nomeadamente através das termas de Diocleciano, como já foi referido anteriormente (ver página 81). Num olhar mais atento observa-se que do estudo que Palladio realizou sobre estas termas, reutiliza o motivo da dupla colonata no intervalo de cada arco, reinterpretado na defini o da ordem menor na nave do Redentore, sobrepondo-lhe a ordem maior como elemento unificador do espaço interior no mesmo modo em que se desenvolviam as arcadas termais imperiais. O mesmo desenvolvimento rítmico é apresentado no desenho que desenvolve sobre as Termas de Tarjano onde a colonata se apresenta encimada por um entablamento correspondente ao da ordem maior do Redentore (figura 123).

Um outro aspecto que salta imediatamente   vista,   a semelhança entre o diafragma de colunas do altar-mor do Redentore e as colonatas das absides das termas imperiais, sendo seguramente daqui que Palladio retira a soluço usada em ambas as igrejas venezianas que projecta de raiz, assim como o uso das janelas termais, tripartidas em correspondência com a disposi o das pilastras que enquadram o altar das capelas laterais do Redentore. Também a op o pela dupla sobreposi o das janelas da nave parecem ter origem nas termas romanas, como se depreende pelas sec o es das termas de Diocleciano (figura 124) e de Tarjano, sendo possível determinar deste modo a importância que a antiguidade exercia sobre Palladio.

Entretanto, a defini o de uma possível influência sobre a organiza o espacial interna do Redentor através da antiguidade já não me parece tão óbvia, tal como a defini o da volumetria exterior onde relaciona o paralelepípedo da nave com a forma cilíndrica do presbitério. Retomando o Panteão como obra antiga de referência para Palladio, poder-se-  vislumbrar uma rela o entre as formas de ambas as obras, nomeadamente a partir da rela o estabelecida entre o pórtico do Panteão e a volumetria circular do seu corpo central, isto considerando o dimensionamento da nave do Redentor em rela o com o corpo do presbitério.⁶¹ Isto aplica-se nomeadamente   composi o das formas exteriores sendo que a organiza o espacial interior não me parece ter origem na antiguidade, pelo menos de forma explícita, mas derivando de experiências e exemplos mais contemporâneos como S. Andrea em Mantua e S. Maria delle Grazie em Milão (figuras 125 e 126), igrejas onde o espaço da cúpula assume um papel central na composi o tal como no Redentore ou em San Giorgio.

Santa Maria delle Grazie parece emprestar a Palladio a sua rela o entre a extensão da abside do altar-mor e coro com o presbitério, centralizado e dominado pela cúpula, e com a via processional que representa o eixo longitudinal da nave central, ao passo que S. Andrea empresta, para além do tal cruzeiro subjugado

61 Já foi anteriormente referido que a nave se encontra proporcionada numa base de 1:2, o que relativamente à proposta desenvolvida em planta central corresponde à duplica o da profundidade do pórtico, transformando um provável n rtex em nave.

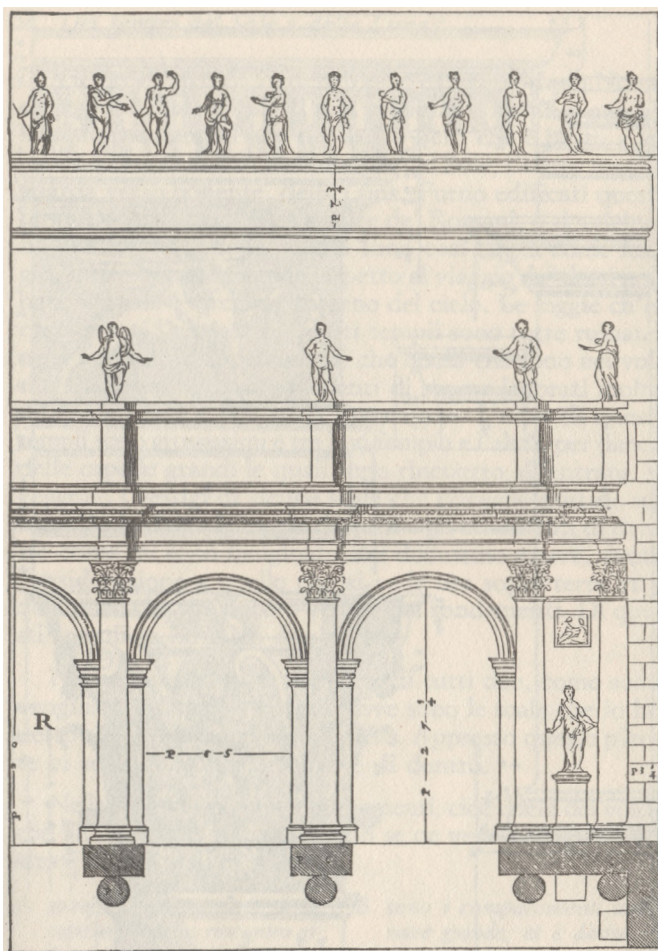


Figura 127: Palladio, alçado de parte da entrada que se encontrava de frente ao Templo de Antonino e Faustina.

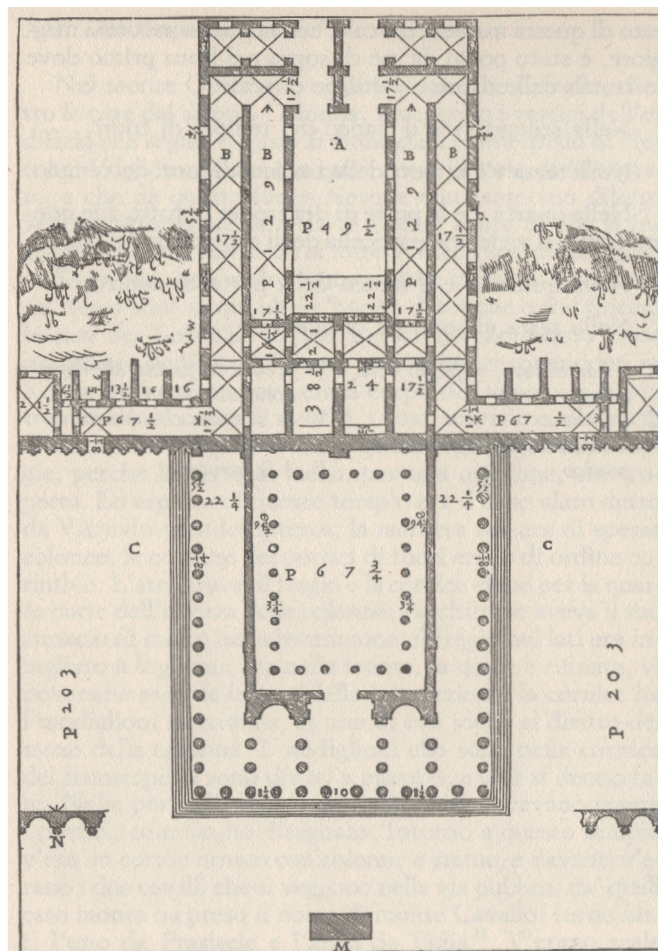


Figura 128: Palladio, planta do templo de Giove.

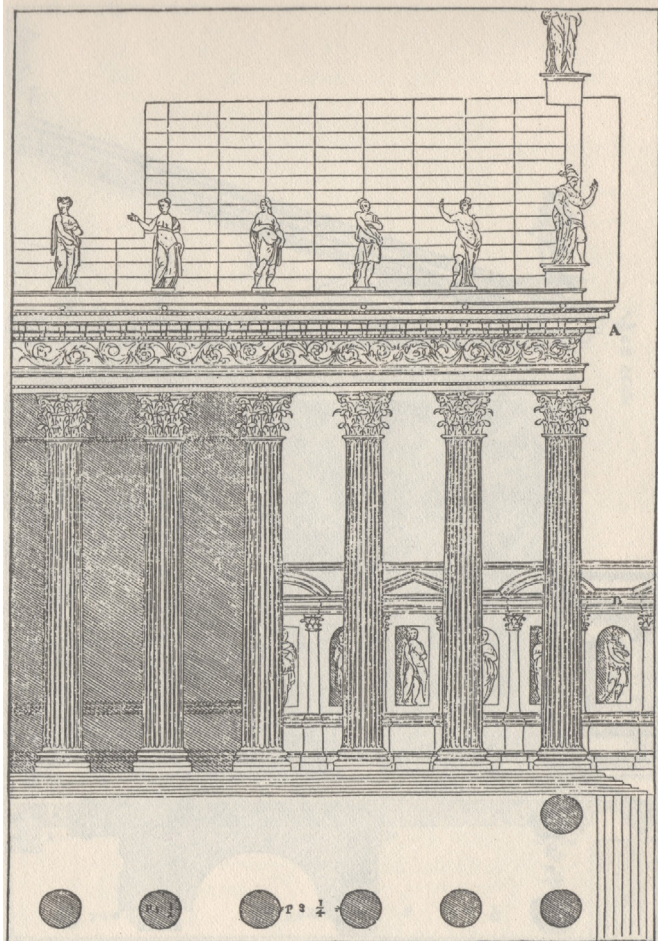


Figura 129: Palladio, alçado lateral exterior do templo de Giove.

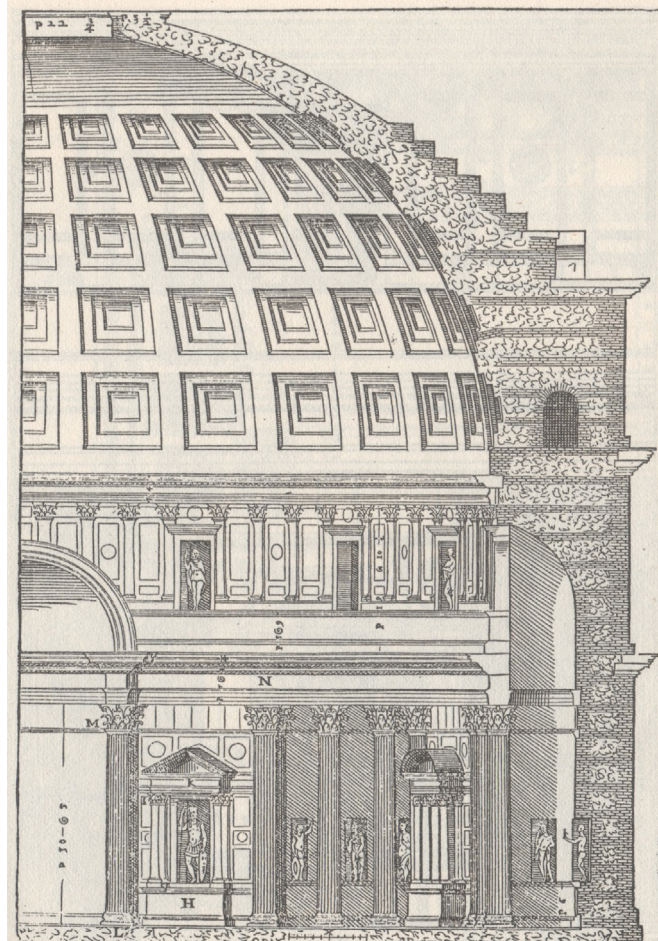


Figura 130: Palladio, detalhe geral do alçado interior do Panteão de Roma.

pela cúpula, a relação entre a nave central e as capelas laterais. Considerando isto, não se pode afirmar com certeza absoluta de que a organização espacial interior possa ter derivado das termas imperiais, a exemplo do que afirma Ackermann,⁶² dada a proximidade com as soluções acima referidas, especialmente se tivermos em conta que na origem dos desenhos das termas estudadas pelo arquitecto estão os tratados de Vitruvio, que era pouco claro nas suas explicações, e de Alberti, o qual se baseia igualmente numa interpretação de Vitruvio e se escuda na ausência de ilustrações, deixando Palladio entregue às suas interpretações das ruínas, muitas vezes bastante degradadas. Ou seja, o resultado da semelhança entre os desenhos das termas e as obras realizadas por Palladio pode ser interpretada como uma visão *palladiana*, vinculada à ideia pessoal que o arquitecto detinha sobre a antiguidade romana.

Apesar de a organização espacial interior não estar directamente relacionada com a antiguidade, na composição e estruturação dos diversos espaços podemos encontrar elementos que remetem para o passado, elementos que podemos facilmente encontrar ao folhear o tratado *I quattro libri dell'Architettura*, sobretudo no livro IV onde trata da arquitectura religiosa sobre templos antigos situados em Roma e alguns outros na Itália e fora. No seu tratado, Palladio começa logo por abordar no Livro I o tema das cinco ordens de colunas que os antigos usavam,⁶³ enumerando-as por ordem crescente de importância e beleza, das quais a corntia⁶⁴ e compsita⁶⁵ são as mais esplendorosas, fazendo uso delas em todas as obras religiosas que realizou, justificando o uso destas ordens na sua origem da antiguidade e na grandiosidade de Deus, tal como afirma no Livro IV.⁶⁶

Mais, se nos debruçarmos sobre os desenhos que apresenta dos vários templos romanos, encontramos diversos detalhes que são igualmente desenvolvidos no Redentore, Palladio que encontra nestes seus estudos sobre o passado soluções para as problemáticas suas contemporâneas. Isso mesmo parece sugerir o alçado que desenha do pátio no Templo de Antonino e Faustina (figura 127) na qual a arcaria transporta uma ordem menor e uma maior em tudo idêntica  da nave do Redentore, especialmente se tivermos em consideração a composição do alçado na articulação com os vrtices do pátio, onde após o último arco surge uma dupla

62 A este respeito, Ackermann defende que Palladio se teria inspirado em Agrippa para unir a forma circular do presbitério  nave longitudinal no Redentor, numa sequenciação que corresponderia ao *calidarium*, *tepidarium* e *frigidarium*. Se deste ponto de vista concordo com a associação à ideia de tripartição do espaço como elementos independentes correlacionados visualmente, seja a nível linguístico, seja por meio de colunatas, como a exemplo do que acontece nas termas, por outro, a ideia não me parece tão bvvia, pois se  forma redonda de Agrippa, que é o *calidarium*, associarmos o presbitério, temos uma sequenciação de *tepidarium* e *frigidarium* em correspondência unicamente com a nave longitudinal da igreja; in: Ackermann, J.S., *Palladio*, Penguin Books, London 1991, p. 132

63 «Cinque sono gli ordini de' quali gli antichi si servirono, cio il toscano, dorico, ionico, corinthio, e composito.»; Palladio, Andrea, *I Quattro Libri dell'Architettura*, a cura di Marco Biraghi, Studio Tesi ,Itália 1992, Livro I, p. 26

64 «... il quale  pi adorno e svelto dei sopradetti...»; ibidem, p. 54

65 «... il pi regolato e pi bello  quello che  composto di ionico e di corinthio.»; ibidem, p. 61

66 «Devono esser fatti con bellissimi ordini di colonne e si deve a ciascun ordine dare i suoi propri e convenienti ornamenti. Si faranno di materia eccellentissima e della pi preziosa, acciocch con la forma, con gli ornamenti e con la materia si onori quanto pi la divinit; e si possibil fosse, si doveriano fare c'avessero tanto di bellezza che non si potesse immaginare cosa pi bella, e cos in ogni loro parte disposti che coloro che vi entrano si meravigliassero e stessero con gli animi sospesi nel considerare la grazia e venust loro.»; ibidem, p. 256

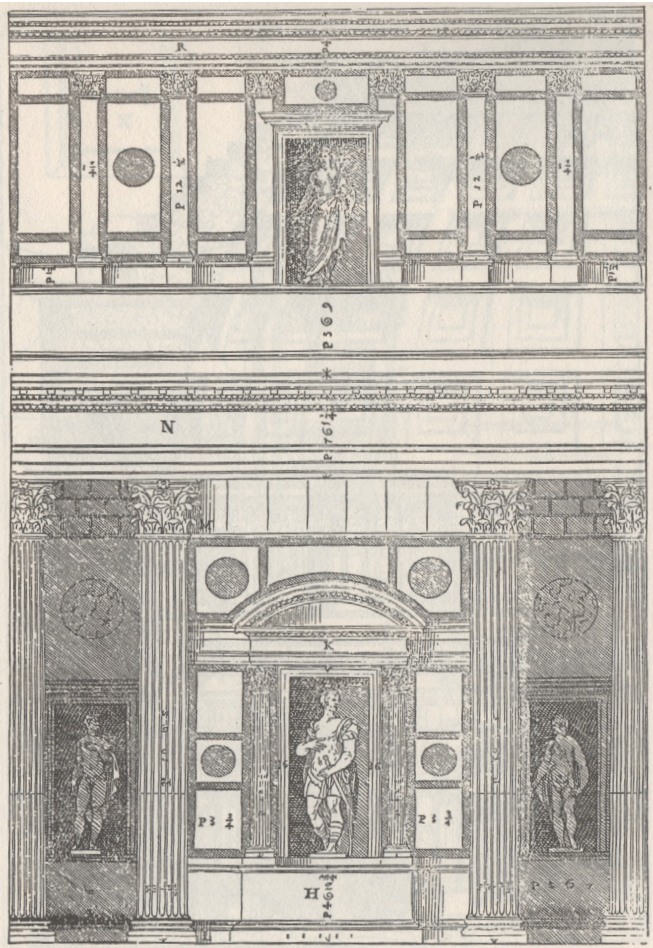


Figura 131: Palladio, detalhe do tabernáculo do alçado interior do Panteão de Roma.



Figura 132: Michelangelo, átrio da Biblioteca Laurenziana.

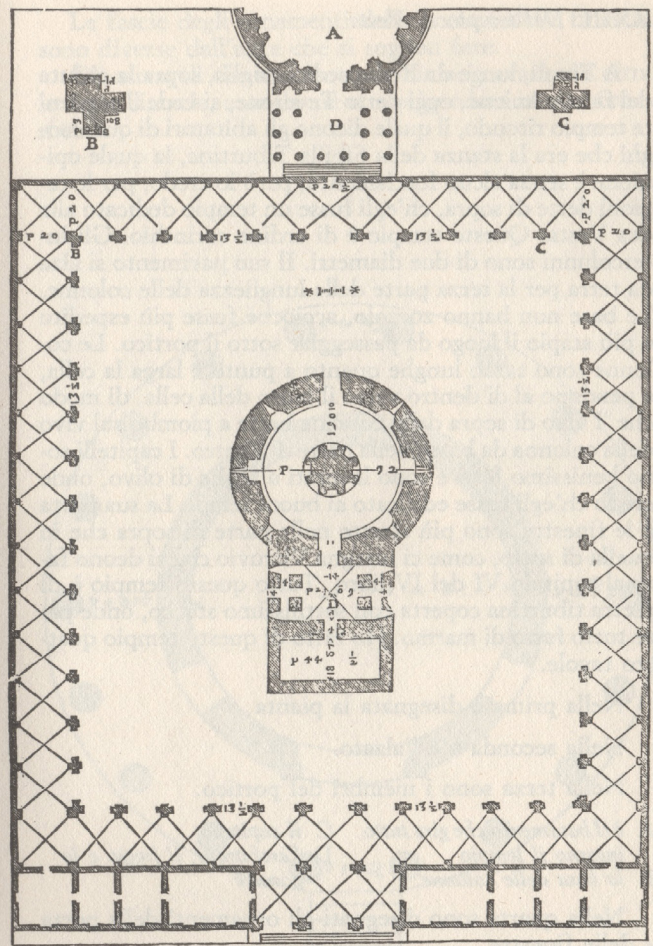


Figura 133: Palladio, planta de um templo na Via Appia.

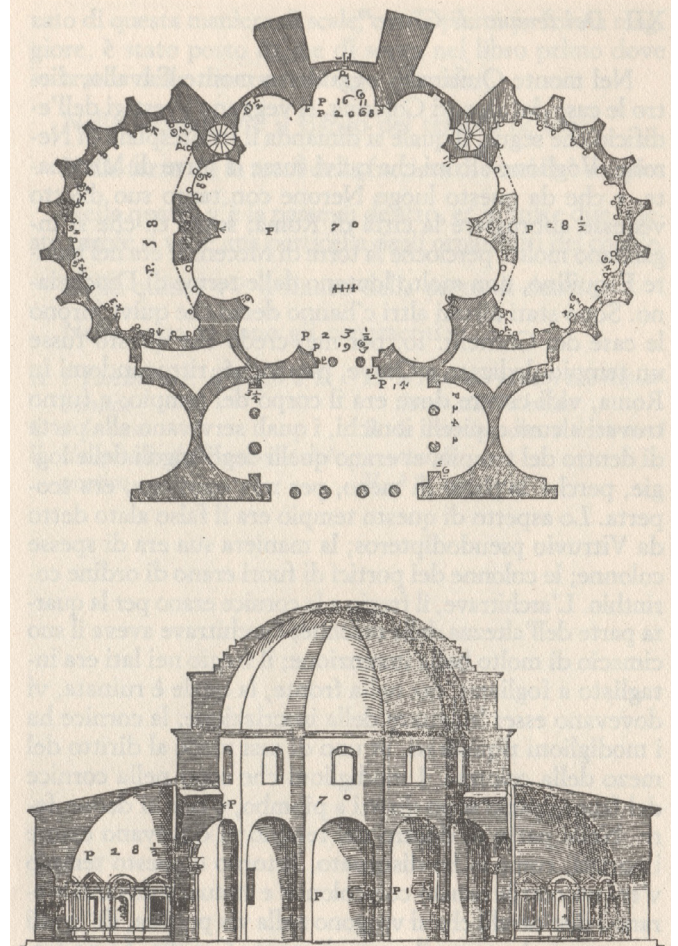


Figura 134: Palladio, planta e secção do templo de Minerva Medica.

colunata cujo espaço intermédio deixa antever a face da parede na retaguarda que integra uma  st tua, no Redentore coloca um nicho, sendo a  st tua encimada por um relevo figurativo em rectângulo, também presente sobre o nicho na igreja.

O arranjo que Palladio desenvolve para os altares das capelas laterais no Redentore poderá ser sugerido a partir da decoração presente no desenho do pátio no Templo de Giove (figuras 128 e 129), assim como a alternância nos tímpanos das aberturas inferiores do presbitério da igreja, que tanto nesta, como nos desenhos do templo, surgem intercalados entre tímpanos triangulares e circulares. O mesmo motivo está presente nos desenhos do Panteão cujos nichos, como se observa nas figuras 130 e 131, são enquadrados como pequenos altares com tímpano circular, praticamente iguais às aberturas do presbitério da igreja, nomeadamente   central que usa tímpano circular. Para tal, basta remover a representação da  st tua nos desenhos do Panteão.

Penso ser nesta obra que Palladio se inspira para desenvolver as aberturas do presbitério do Redentore, pois dá a impressão de se desenvolver em dois patamares, assim como a igreja, e se nesta rasga janelas com um perfil mais decorativo no patamar inferior, e janelas de perfil linear no superior, também o Panteão apresenta o mesmo padrão. É verdade que no fundo, o presbitério do Redentore apresenta um certo grau de *micelangelismo* na subversão dos valores que apresenta, pois representa o exterior no interior,   semelhança do que faz Michelangelo, pela primeira vez, no interior da capela Medici na igreja de S. Lourenço, em Florença e, posteriormente, no  trio de entrada da Biblioteca Laurenziana (1523 - 1525), sendo o sistema de janelas quase igual ao da igreja palladiana (figura 132). Porem, acho ser no Panteão que Palladio encontra a justificação para fazer uso de tal organização e composição, indo a influência desta obra para  l m da composição formal exterior.

A propósito deste tema, Palladio apresenta-nos o desenho de um templo na Via Appia, próximo da igreja de Santo Sebastiano (figura 133),⁶⁷ cuja forma compositiva se aproxima   do Panteão, conjugando as formas circular e rectangular, confirmando que a solução apresentada no Redentore não era nova mas, eventualmente, esquecida. Do mesmo modo, a relação que se estabelece no presbitério entre as absides laterais e o espaço central abaixo da cúpula está presente no tratado através do Templo de Mineva Medica (figura 134), onde apesar da sectorização espacial t pica dos romanos, a interdependência espacial é muito forte, assim como na igreja, estabelecendo-se uma relação de compromisso entre as três semi-circunferências numa clara analogia com o presbitério do Redentore.

Também a escadaria da entrada na igreja ganha grande destaque ao comparar a igreja aos templos antigos, pois nestes, a escadaria encontrava-se sempre na presença do pórtico, normalmente tendo a mesma largura, como mostra Palladio em vários templos que apresenta no tratado. Embora o pórtico no Redentore não seja verdadeiramente assumido como um elemento independente, como no Tempietto Barbaro, a presença

67 Marco Biraghi refere que se trata do mausoléu de Massenzio.

da escadaria em continuidade com a largura da nave realça a ideia de estarmos perante um p3rtico romano flanqueado por espaços laterais, como uma projec3o virtual de um p3rtico independente  semelhança dos templos romanos.

Palladio, como apreciador da arquitectura imperial, mais do que imitar, procurava justificar as suas escolhas com elementos de um passado glorioso e vastamente admirado pelos humanistas.



Figura 135: vista da igreja do Redentore a partir do jardim do mosteiro dos capuchinhos com a sua cúpula e torres sineiras a emparestarem à igreja um certo sentido oriental.



Figura 136: vista panorâmica da cidade de Veneza com as suas torres em forma quadrangular, surgindo as torres do Redentor como uma clara contraposição na relação paisagística ao se apresentarem numa forma circular.



Figura 137: Pieter Coecke van Aelst, “*La ville de Constantinople avec tous leurs moschées ou temples [...]*”, 1553, uma das muitas gravuras em circulação na cidade veneziana com origem no império Otomano.

Intercambio com o Oriente

As influências no Redentor são fortemente marcadas pela arquitectura do passado e, pontualmente, por obras renascentistas. Mas, serão as únicas forças influenciadoras? Da sua cúpula, como já foi referido, nasce uma sensação de proximidade com as cúpulas bizantinas da Basílica de São Marco, uma subtil relação com um dos edifícios emblemáticos da cidade e das relações comerciais entre Veneza e o Império Otomano. Poder-se-á considerar a igreja do Redentor como uma tradução contemporânea dos motivos da antiguidade romana e ao mesmo tempo uma tradução ocidental da arquitectura oriental? A questão é originalmente colocada por Deborah Howard ao afirmar que a força e rivalidade entre o Império Otomano e o Estado Veneziano reforçam uma disputa que se traduz, de certo modo, na arquitectura, estando o Redentor nesta linha de fogo ao apresentar determinadas nuances orientalizantes.⁶⁸ De facto, a questão parece pertinente se atendermos à posição que Marc’Antonio Barbaro ocupa junto de Palladio, como seu protector e conselheiro intelectual, tal como à sua posição junto do estado veneziano, primeiramente como embaixador de Veneza em Constantinopla antes do flagelo da peste, e depois como Procurador de San Marco, durante a idealização do plano para uma igreja votiva e consequente construção da igreja, o Redentor de Palladio.

É, de facto, a partir do particular arranjo compositivo da cúpula e torres sineiras que consigo identificar uma solução atípica da arquitectura religiosa veneziana (figura 135), o que me coloca a questão sobre a origem desta, já que da antiguidade romana não advém, nem surge como consequência dos pergaminhos renascentistas. Embora esta composição surja num claro contraponto à paisagem urbanística de Veneza, com as suas torres sineiras rectangulares, uma única por igreja em oposição às duas do Redentor (figura 136), tal como acontece em San Giorgio, por outro, é esta solução que permite meter em relação as duas margens da Giudecca, ligando a nível paisagístico a igreja processional concessionada pelo estado à Basílica de São Marco, de arquitectura bizantina. Penso ser a partir daqui que podemos começar por estabelecer uma ligação entre arquitectura oriental e ocidental, um pressentimento de influências orientalizantes que parece ter raízes primeiramente na arquitectura bizantina do norte da Itália, como exemplifica a já mencionada igreja de Sant’Antonio em Pádua,⁶⁹ secundada pela arquitectura otomana de Constantinopla com as imponentes cúpulas e minaretes dos templos que pontuam a paisagem da cidade.

Certamente tratava-se de uma paisagem conhecida dos venezianos, ora pela força das trocas comerciais entre ambas as cidades, ora pelas numerosas imagens de Constantinopla em circulação em Veneza, como a obra de Pieter Coecke van Aelst de 1553, *“La ville de Constantinople avec tous leurs moschées ou temples [...]”*

68 Assim o refere Deborah, para quem «... the church of the Redentore also reveals the architect’s subtle awareness of the intense ideological debates of the age, and seems to reflect the impact of conversations with Marc’Antonio Barbaro, who had been so deeply impressed by his first-hand encounters with Ottoman architecture.»; in: Howard, Deborah, *Venice Disputed: Marc’Antonio Barbaro and Venetian Architecture 1550–1600*, Yale University Press, New Haven 2011, p. 102

69 Para uma melhor compreensão, observar a figura 57 da página 60.



Figura 138: vista da Mesquita Mihrimah em Üsküdar (1546), de Mimar Sinan.



Figura 140: vista interior da Mesquita Mihrimah com o seu ambiente claro e luminoso.



Figura 139: vista da Mesquita Selimiye em Istambul (1568), de Mimar Sinan.



Figura 141: vista interior da Mesquita Selimiye.

(figura 137), exemplificação evocativa da força visual que tais elementos implementavam na caracterização paisagística da cidade, e que representava o esplendor das procissões do Sultão, simbolismo de poder, riqueza e devoção religiosa. Sensivelmente contemporâneo a Palladio é o arquitecto Sinan, cujas obras são um marco na arquitectura Otomana e bastante apreciadas por Marc'Antonio Barbaro, e da sua obra podemos reconhecer algumas semelhanças ao desenvolvimento no Redentor.

Na Mesquita Mihrimah, em skdar (figura 138), e Mesquita Selimiye, em Istambul (figura 139), ambas anteriores à igreja do Redentor, encontramos a mesma tripartição na cúpula e os dois minaretes que a flanqueiam, impondo uma forte imagem na paisagem. Mas se na arquitectura islâmica os minaretes determinam a importância do templo, destacando-se da composição central como elementos independentes que se sobrepõem  cúpula, Palladio na sua igreja redefine estes parâmetros, ajustando-os  arquitectura ocidental e integrando-os no conjunto do edifício, numa combinação compacta sem a qual a igreja perderia parte do efeito imposto na paisagem, representando as torres um papel de demarcação territorial importante ao concorrerem visualmente com as igrejas vizinhas, tanto em dimensão como em forma, embora no caso específico do Redentor pareça haver por parte de Palladio uma vontade de secundarizar as torres na volumetria da igreja, subjugando-as  força da cúpula com recurso  lanterna de modo a elevá-la acima das torres. Deste modo, a solução resulta compacta e em concordância com o que estabelece na restante igreja, devolvendo o equilíbrio necessário  obra para ser entendida como um todo dominado pela cúpula, ajudando as torres a determinar o sentido de centralidade que Palladio procurava impor na planta longitudinal. E se os dois arquitectos parecem concordar na aplicação do monocromatismo nas suas obras, também na modelação da luz encontramos paralelismos entre ambos, sendo que em Sinan o espaço interior deve ser bem iluminado através de luz clara, assim como Palladio desenvolve nas suas obras religiosas (figuras 140 e 141). No entanto, penso que a opção tanto pelo monocromatismo como pela larga iluminação interior se trata meramente de pura coincidência de ambas as culturas, ou, eventualmente, do conhecimento de Sinan do trabalho de Alberti, já que é daqui que Palladio absorve o ideal pelo monocromático branco e luminoso, onde estes termos são abordados do mesmo modo. Palladio e Sinan tero assim chegado  mesma conclusão positiva sobre o pensamento albertiano, seja por via da obra de Alberti, seja por via da experiência e interpretação pessoal de cada um deles.

Um outro elemento que tem sido associado com origem nas influências orientais é a aplicação dos contrafortes no Redentor, o que permite libertar a parede para introduzir uma maior luminosidade no interior, um sistema igualmente utilizado por Sinan nas suas mesquitas.⁷⁰ Trata-se de uma hipótese que na minha

70 Desta opinião é D. Howard, sobre o qual explica que «*Developing a principle first explored in Hagia Sophia, Sinan used external buttresses between the clerestory windows to open up interior space and enlarge the window while supporting the vaults. This can be seen, for instance, in the Mihrimah Mosque in skdar (1543-8) and in Suleymaniye Mosque in Constantinople (1551-7). That Palladio used a similar technology in the huge fin-like buttresses of the Redentore strongly suggests the impact of conversation with Marc'Antonio Barbaro. (...) It was the use of a familiar structural solution to engender an unfamiliar visual effect of intense luminosity that seems to reflect a dialogue between Palladio and Marc'Antonio.*», o que no meu entender, poderá somente justificar a troca de ideias entre Palladio e Marc'Antonio, recordando a existência desta técnica já explorada durante o movimento

 ptica poderá ser correcta s  até um determinado ponto, ou seja, Palladio poderá não ter sido influenciado pela técnica utilizada por Sinan, mas talvez, aconselhado a recorrer a um sistema idêntico para solucionar o modo de iluminação interno e reforço dos suportes da abóbada, pois, no meu entender, há que considerar a hipótese da ideia advir da arquitectura gótica, sobretudo se tivermos em conta que uma das finalidades dos contrafortes góticos era permitir uma permeabilidade maior entre interior e exterior, tecnologia essa que não seria estranha a Palladio apesar da pouca produção gótica na Itália, dado que em 1572 fornece um parecer sobre as obras de ampliação que decorriam no Duomo de Milão, cujo estilo   gótico. Ora, sabendo-se da admiração que Marc’Antonio Barbaro detinha pelas obras do arquitecto Sinan, e dos constantes despachos que enviava para Veneza como embaixador, não se pode descurar a possibilidade de Barbaro manter contactos com Palladio do que ia observando da arquitectura otomana, em especial pela amizade que os dois detinham.

Dito isto, penso que a ideia dos contrafortes no Redentor tem como influência a arquitectura gótica, mas dada a ausência praticamente total de igrejas góticas na Itália, seria fácil a qualquer arquitecto não se lembrar das “barbaras soluções” góticas, assim afirmaria Trissino, como a dos contrafortes, até pela aversão que os humanistas detinham do estilo nórdico, podendo Marc’Antonio ter sugerido em algum momento a ideia do uso destes a Palladio, funcionando como consultor ao recordar o que haveria observado na Turquia. No fundo, a origem dos contrafortes   uma questão   qual será praticamente impossível responder dada a falta de documentação, mas não deixa de ser interessante o uso destes por parte de ambos os arquitectos em períodos e lugares distintos, podendo ter Barbaro representado um papel determinante no que a esta questão diz respeito e, nessa condição, podemos reconhecer aos contrafortes do Redentor uma certa influência oriental.

Em todo o caso, não deixa de ser estranha a introdução de elementos orientais na arquitectura religiosa ocidental do século XVI, especialmente dada a fricção e constantes batalhas territoriais entre o Estado Veneziano e o Império Otomano, e se esta mistura de influências poderá ter sido o resultado da intervenção de Barbaro, introduzindo subtis memórias da sua embaixada em Constantinopla através da igreja do Redentore, por outro lado, a apropriação de elementos orientais por parte de Palladio oferecia a Veneza uma expressão de domínio e poder sobre o aspecto religioso e cultural, numa luta de poderes onde procuravam superiorizar-se aos Turcos tanto a nível político como militar.

Como afirma D. Howard, *«it is a strange irony of cultural history that periods of hostility often result in strong impulses to emulate and complete with the opposing power»*.⁷¹

gótico; ibidem, pp. 105-108

71 ibidem, p. 108

Capítulo VI

Em modo de conclusão

Em modo de conclusão

Após o percurso elaborado ao longo dos capítulos anteriores, pôde observar-se em como a igreja do Redentor é o resultado personificado tanto dos ideais e personalidade de Palladio, como das suas vivências pessoais e contexto político e sociocultural próprio da época em que viveu. Tratando-se a igreja de uma das últimas obras do arquitecto, estão nelas reunidas todas as bases para a interpretação da sua obra, concordando ser a igreja uma das suas obras mais maduras, nomeadamente na arquitectura religiosa.

Curiosamente, parece ser sempre nos momentos mais obscuros e difíceis da humanidade que a genialidade de algumas mentes sobressai. Ora, a época em que Palladio vive, apesar de difícil, foi profícua em novidades. Por muitos reconhecida como o início da era moderna, é o momento em que o pensamento científico começa a ganhar destaque e o seu próprio espaço dentro do meio religioso, até então, o único grande poder instalado na sociedade e centro do pensamento dogmático.

Dá-se a emancipação da burguesia e, com ela, toda uma classe de estudiosos e intelectuais que tiram partido do crescente número de textos e traduções de obras antigas em circulação, após a invenção da imprensa de Gutenberg. Teorias como a heliocêntrica, exploradas por Copérnico e Galileu, artistas e estudiosos como Alberti, Brunelleschi, Michelangelo, Caravaggio, Da Vinci, entre muitos outros, e até as dez teses de Lutero, surgem numa altura em que a Igreja está em declínio de influência, numa Europa envolta em batalhas territoriais e fustigada por pestes.

É no emaranhado de todas estas condicionantes que nasce o Humanismo, o reavivar de glórias passadas e que coloca o Homem como centro de tudo o que o rodeia, sendo a *virtù*, a busca pela perfeição, o homem completo, o novo parâmetro pela qual a alta sociedade se rege. Com isto, alteram-se ideias e pensamentos que se enraízam igualmente dentro da igreja católica, onde surgem papas reformistas e de formação humanista que dão início à maior reforma católica da história, o Concílio de Trento e Contra-Reforma, com o objectivo de reintroduzir a fé e devoção religiosa que se começava a dispersar. Assim, a arquitectura religiosa torna-se num meio para expressar a natureza da condição humana.

A ideia centralista dos humanistas coloca nestes edifícios o Homem como centro da sua própria criação, estruturando e proporcionando as suas formas conforme a própria natureza humana dedicada ao divino. As igrejas surgem, então, como estruturas da Igreja e do Divino proporcionadas humanamente como modo de aproximação do Homem a Deus.

Sendo Palladio um homem religioso e de formação humanista, a sua obra religiosa patenteia toda a sua formação e adaptação às exigências religiosas que se alteravam. Da sua formação humanista sobressai a vontade pela centralidade e o gosto pelas grandes obras do passado, destacando-se como um arquitecto inovador na

aplicação dos mais diversos conceitos inerentes à arquitectura. Mais do que igualar os feitos do passado, explora e aplica na sua obra uma vontade e querer de suplantar esses feitos, à imagem da Michelangelo ou Giulio Romano em Roma, aproveitando a crise institucional da Igreja para enveredar por novos caminhos.

Prova disso é o modo em como procura introduzir no Redentor uma tipologia de planta combinada, entre a planta central e a longitudinal, tipologia que servia os propositos de uma sociedade dividida e já em transição do Renascimento para o Barroco, aplicando magistralmente a ideologia centralista dos humanistas,  praticabilidade longitudinal requerida pelas igrejas ps-conciliares, recorrendo a um simples processo: acentuar a verticalidade da igreja num processo de ilusões ópticas que se manifesta tanto quando vista ao longe, como de perto. Isto é sobretudo notrio quando comparamos o Redentor  sua irmã, San Giorgio Maggiore. Ao passo que em San Giorgio a fachada  projectada para dominar toda a composição, nomeadamente quando vista de longe, no Redentor a igreja resulta como um todo unido e compacto, onde a cúpula, as torres, a cobertura e os contrafortes estão intimamente ligados à fachada.

Isto para mim assume uma particular importância, dado que todos estes elementos são definidos e pensados para estarem dependentes uns dos outros, ao mesmo tempo que se impõem individualmente, ganhando cada elemento um valor próprio, um valor em si mesmo que não depende das relações espaciais aos quais está confinado, para passar a ser, isso sim, a força criadora de espaço. Esta relação torna-se mais evidente quando se observam as diversas interdependências entre espaços, volumes e elementos decorativos presentes em toda a composição erguida.  semelhança do que acontece hoje na arquitectura contemporânea, a igreja foi pensada para funcionar como um todo, um bloco equilibrado e unitário, seguindo  risca a máxima vitruviana de unidade e conjunto. Em momento algum se pode retirar ou adicionar algo na igreja sem desvirtuar o equilíbrio conseguido, sem dvida, provação da qualidade que o Redentor apresenta.

Mas é no modo em como o arquitecto consegue chegar ao resultado final que reside o seu grande ensinamento. Grande parte do seu sucesso resulta não só do raciocínio simples, mas igualmente do método de desenho que introduz no seu tratado, onde relaciona as projecções frontal e lateral, ou secções, com a planta, de modo a conseguir a devida congruência entre partes e, acima de tudo, entre interior e exterior.

De igual modo, concebe o Redentor como um volume estrutural único e simples, dedicando especial atenção às aberturas para modelar a luminosidade interior, explorando um jogo de claro-escuro que aprofunda com a aplicação *a posteriori* do *decorum*. Mais que um simples recurso aos elementos decorativos como elementos estruturais, algo que não acontece em nenhuma obra de Palladio, usa-os como elementos de modelação do espaço, estabelecendo congruências entre espaços, como é o caso da gigantesca cornija interior que une a nave ao presbitério, e ritmos, como no caso do jogo de luz provocado pelo uso de denticulos, sobretudo no interior que pautam o ritmo da nave.

Mas é na fachada principal onde Palladio revela melhor toda a sua capacidade, no meu entender, na qual, a

partir da parede estrutural, aplica todo um conjunto de elementos decorativos que transporta do interior, ou vice-versa, com exceção do p3rtico monumental, para criar um sistema de *layering* que transmite profundidade ao alçado, isto apesar de partir de uma parede estrutural lisa. Ao mesmo tempo, relaciona o restante corpo da igreja com o alçado, nomeadamente a c3pula, respeitando nas suas rela3es proporcionais as pr3-exist4ncias urbanas mais pr3ximas 3 igreja, tal como rela3es numa envolvente mais larga, estabelecendo liga3es com a Praça de S3o Marco, a igreja de San Giorgio e os canais por onde passaria a prociss3o, ou seja, demonstra um princ3pio revelador de um estudo de impacto paisag3stico, algo de inovativo para a 3poca, ou, pelo menos, uma preocupa3o para com o enquadramento urbano da igreja. Palladio projecta o Redentor como uma verdadeira obra de arte tridimensional, uma obra feita para ser apreciada ao longe, a partir de diversos pontos de vista, e vivida interiormente.

Para al3m disto, a fachada do Redentor estabelece um novo patamar, no que 3 concep3o de alçados na arquitectura religiosa diz respeito. Consegue, com um sucesso sem precedentes, combinar o p3rtico t3pico das igrejas centrais 3 nave tripartida, neste caso com capelas criptocolaterais, das igrejas de planta longitudinal, uma solu3o para um problema que advinha do inicio do Renascimento sem solu3o aparente, conseguindo manter a congru4ncia de linguagem entre interior e exterior como poucos conseguiram. Muitas vezes sacrificava-se o interior em fun3o de um alçado mais deslumbrante. Em consequ4ncia, Palladio n3o s3o marcou uma forte impress3o nos venezianos, como introduziu uma nova linguagem no vocabul3rio paisagista da cidade com os seus p3rticos monumentais, motivos reinterpretados por v3rios arquitectos que lhe sucederam, tanto em Veneza, em obras como a Bas3lica de Santa Maria della Salute (em 1631 por Baldassarre Longhena), ou a igreja de San Vidal (em 1700 por Andrea Tirali), tal como fora da regi3o do V4neto, trespassando fronteiras e continentes, num *revival* que 3 chamado de *palladianismo*, sobretudo em Inglaterra e nos Estados Unidos da Am3rica.

Por outro lado, a mesma mestria que aplica na igreja ao provocar uma força concentradora a partir do exterior no sentido da c3pula – no interior inverte o sentido, provocando uma força centr3fuga a partir da mesma –, aplica tamb3m no interior. Desenvolve uma dram3tica carga c3nica compreendida, num primeiro momento, atrav3s do eixo longitudinal que vai da entrada e termina no diafragma de colunas por detr3s do altar-mor, que, absorvendo em si um forte jogo de luz e contra-luz, acentua o jogo teatral enfatizado neste ponto, como que remetendo para dois mundos diversos, o terreno e o espiritual. 3 esta mesma carga emocional que me parece colocar sobre o desenrolar das capelas laterais. Aqui, associa genialmente os elementos que comp3em os altares 3 composi3o que apresenta na porta de entrada da igreja, mais uma vez, como que querendo ligar o terreno ao mundo intang3vel dos c3us, mesmo se a no3o que retemos 3 a de estar no interior da igreja, uma dualidade de efeitos que altera no presbit3rio ao introduzir sobre as paredes uma caracteriza3o t3pica de fachada palaciana exterior. Uma s3rie de dualidades que se combinam e complementam em harmonia para definir espaços, ambientes e fun3es atrav3s de uma exemplar modela3o de formas, volumetrias e

luminosidade.

É ainda no recurso a elementos como o ático ou os contrafortes, que poderiam destoar do conjunto, que se verifica os profundos conhecimentos e estudos que o arquitecto detinha, tal como a capacidade inventiva para conseguir harmonizar todos estes elementos. Vejo-me impelido, aqui, a valorizar um pequeno detalhe revelador do seu génio. No diafragma de colunas, a base das duas colunas interiores é definida por uma rotação curva que indica a abertura de passagem ao coro, isto apesar de todas as outras colunas e semi-colunas assentarem numa base quadrangular, um pequeno e simples detalhe que revela toda uma complexidade intelectual por parte de Palladio, e que deliciou pela simplicidade com que uma pequena alteração formal consegue definir e justificar a identidade própria e singular daquelas duas colunas.

Por tudo isto, Palladio tem de ser visto como um arquitecto diferente, até pelas humildes origens da qual provém, alguém que coloco como um arquitecto intermédio na época em que vive, intermédio porque desenvolve um estilo bastante próprio com recurso à reinterpretação dos motivos usados pelos antigos. Na verdade, em geral, o repertório que Palladio tirou da construção romana foi escolhido por ele a preceito para ganhar certos efeitos de forma, luz e espaço que servissem o seu programa arquitectónico. Como analisei, ele estava igualmente preparado para aprender com a arquitectura gótica, bizantina e otomana, não se remetendo a um só mundo, elemento quase sempre limitativo à evolução necessária, seja pessoal, seja social. Mas são as termas imperiais que apresentam um papel sobremaneira determinante em Palladio, isto porque é nelas que encontramos alguns dos maiores efeitos que alguém pode encontrar na arquitectura do passado, efeitos esses, bem patentes nas arcadas interiores das igrejas de Palladio e, em especial, no Redentor através do efeito monumental e estático que transmitem na nave quando em relação com as capelas, ou efeito dinâmico, quando entendidas no conjunto total do interior da igreja.

Através da igreja do Redentor é possível compreender em como a *boa* arquitectura do passado pode ser determinante na procura de novos caminhos no presente, não através de imitações fúteis, mas através da compreensão da sua essência no sentido em que foi aplicada. Muito do que a arquitectura contemporânea vive hoje deve-se às obras do passado e, em especial, a arquitectos, que assim como Palladio, se colocaram perante as várias problemáticas inerentes às suas épocas de uma maneira distinta, observando o que os rodeava de uma perspectiva diferente, inovadora, mas sempre em respeito ao legado que nos foi deixado. Assim como Palladio, «para tornar-se moderno, todo o homem deve reviver em si próprio as etapas da História»⁷², num processo de aprendizagem contínua, a partir da qual, mais do que inventar, podemos sempre reinventar os motivos do passado, dando um novo sentido, uma nova lógica, uma filosofia adaptada à nossa era.

Torna-se por demais evidente a necessidade de reaprender a história, perante o constante mau trato e desrespeito com que somos apresentados hoje em dia com obras gritantes, às quais, embora não retirando o

72 Zevi, Bruno, *A Linguagem Moderna da Arquitectura*, 3ª ed., Dom Quixote, 2004, p. 59

mérito ao que de bom apresentam, não se enquadram no contexto que os rodeia. Novas abordagens podem ser procuradas no sentido de *fazer* moderno com elementos do passado, mantendo um ensinamento muito simples que nos é transmitido por Palladio: ordem. No conflu r de uma arquitectura saudável e unitária está a ordem da disposição dos elementos, eles que são os *sensores* estimulantes da nossa percepção; onde a nossa percepção vislumbra ordem, o nosso espírito v  harmonia. No entanto, ordem não quer dizer regra. No fundo, através do Redentor, posso observar talvez a nuance mais importante da arquitectura, o elemento chave que tanto afazer nos dá, mas ao mesmo tempo, nos estimula e fascina; nesta obra Palladio revive, seja na regra, seja na excepção, ensinando-nos um dos mais belos pr nc pios   nossa disposição: o da variedade.

Com Palladio, devemos aprender a partilhar a consciência e importância de uma visão retrospectiva sobre a história.

Anexos

Documento I ⁷³

(Il Senato Veneto, mentre a Venezia infierisce ancora la peste, delibera di fabbricare una chiesa da intitolare al Redentore con una spesa di ducati 10 mila).

1576. 4 Settembre. Venezia. Arch. di Stato. Senato Terra, vol. 51, pag. II tº.

Deliberatione del Senato di far voto alla Maestà Divina di fabricar in questa città una chiesa intitolata il Redentore per occasione della peste con spender ducati diecimillia.

MDLXXVI. IV Settembre in Pregadi.

Il Ser.mo Principe – I Cons. absente Gritti – I Capi di XL absente Bollani – I Savii del Cons.º vacando il sesto – I Savii di T. F. assenti Lippomano et Moro.

Da quello che si legge così nella Sacra Scrittura come nell'histoire delle cose passate si conosce chiaramente che quando la Maestà d'Iddio flagella pubblicamente un popolo non si placa prima che non sia pubblicamente con ogni segno d'humiltà supplicata; onde affligendo al presente questa città col flagello della peste è molto ben conveniente che oltre quanto è stato per il passato si continui a ricorrer all'infinita sua clementia per impetrar misericordia pubblicamente, et con ogni devotione.

L'anderà parte che il Serenissimo Principe nostro con li Magistrati et tutti li altri di questo Consiglio con le veste che portano ordinariamente debbano andare li giorni prossimi di Zuoba, Venere et Sabato nella chiesa nostra di S. Marco, dove udita la messa sia fatta ogni giorno processione, portando il Santissimo Sacramento, et pregando sua Divina Maestà per la liberatione di questa città dal presente flagello et il Sabato giorno di Nostra Donna, finita la processione, debba il Ser.mo Principe per nome publico far voto a sua Maestà, che si edificherà una chiesa a laude et gloria sua intitolata il Redentore nostro che ogn'anno, nel giorno che questa città serà publicata libera dal presente contagio, Sua Serenità et li successori suoi anderàn solennemente a visitar la predetta chiesa a perpetua memoria del beneficio ricevuto = Et da mo sia preso che per la edificatione della chiesa, la qual debba esser fabricata in quel luogo che parerà a questo Consiglio sia speso fino alla summa de ducati dieci mille et siano eletti due nobili nostri del corpo di questo Consiglio per scrutinio di esso, i quali habbino carico di far edificare essa chiesa con quella spesa che sarà conveniente, non facendo in essa lavori né mettendovi pietre di marmo, ma facendo una fabrica soda, et quale si conviene ad una devota chiesa, nella qual siano deputati due cappellani che habbino ad officiarla continuamente da essere eletti per il Collegio nostro di tempo in tempo, con assignatione de ducati sessanta all'anno per cadauno delli denari della S.N. fino che serà loro provisto d'altro.

De Parte 84 de non 2 Non sincere 1. Lecta Collegio di sopradetto.

Venuto nell'Ecc.mo Collegio il Clar.mo mes. Antonio Bragadin q. ser Andrea offerse per la fabrica della chiesa predetta duc. cinquecento del suo et così pregò che fosse notato.

L'Ill.mo Patriarca d'Aquileggia ha fatto presentar duc. mille per spender nell'edificatione della sopradetta chiesa, li quali sono stati posti in Cecca per esser spesi nell'effetto suddetto.

⁷³ Lionello Puppi, *Andrea Palladio: il testo, l'immagine, la città: bibliografia e iconologia palladiane, cartografia vicentina, Palladio accademico Olimpico*, Electa, Milano 1980, pp. 130-131

Documento II ⁷⁴

(MDLXXVI. Febraro)

Di IX Detto

Dovendo si secondo il voto fatto dalla Signoria Nostra à 4 settembre passato edificar à laude et gloria di sua divina Maestà la Chiesa intitolata al Redentor nostro al luogo delli Capuzzini alla Zudeca, siccome è stato similmente preso in questo Consiglio a 22 di Novembre passato, però

L'andera parte, che sia commesso alli Provveditori, che debbano far principiar essa chiesa in forma quadrangular, sicome meglio parera alla maggior parte del Collegio nostro con intervento, et ballotation delli detti Provveditori: Nella qual fabrica non si possa spender, oltre il fondo, et li donativi fatti, più de ducati dieci, fin dodeci mille di danari della Signoria Nostra. Dovendosi osservar anco in materia di detta fabrica quanto si contiene in essa deliberatione di detto Consiglio di 4 di settembre passato.

Documento III ⁷⁵

(Avendo i Provveditori eletti presentato al Collegio un «disegno formato dal fedel nostro Andrea Palladio in forma quadrangolare» con relativi «calcoli fatti diligentemente dal detto Palladio et dal fedel Antonio dal Ponte proto», da cui risulta che non si spenderanno più di ducati 12.000 «oltre l'amountare del fondo», il Senato approva detto disegno).

1577. 16 Febbraio. (Arch. detto, Cerimoniali, vol. I, fol. 50).

1577. Febbraio.

Ordine del Collegio con l'auttorità del Senato, che detta chiesa sia fatta secondo il *modello* presentato in Collegio.

MDLXXVI (m.v. cioè 1577) a 16 Febraro in Collegio con intervento et ballotatione di Proveditori sopra la Chiesa et auttorità del Senato.

Havendo li Proveditori sopra la chiesa presentato in questo collegio un *dissegno, formato dal fedel nostro Andrea Palladio in forma quadrangolare* et sopra esso fatto veder che per i *calcoli diligentemente fatti dal detto Palladio et dal fedel Antonio dal Ponte proto*, non si spenderà nella fabrica più de ducati dodecimille deli denari della Signora nostra, oltre l'amountare del fondo, et donativi giusta la parte del Senato del IX del mese presente, sia per auttorità di questo Collegio approbato esse disegno, et secondo quello dato principio col nome del Spirito Santo al fabricar della detta Chiesa.

74 Archivio di Stato, Venezia – *Senato Terra*, R. 51, fol. 155 v.; in: Timofiewitsch, Wladimir, *La Chiesa del Redentore*, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969, p. 67

75 Lionello Puppi, *Andrea Palladio: il testo, l'immagine, la città: bibliografia e iconologia palladiane, cartografia vicentina, Palladio accademico Olimpico*, Electa, Milano 1980, p. 133

Documento IV ⁷⁶

Cerimonia fatta nel Publicar la Città libera dal contagio.

M.D.LXXVII a XIII di Luglio in Pregadi.

Essendo passati molti giorni, che per gratia del Sommo Iddio non è morto, ne ferito alcuno da mal contagioso in questa Città nostra, si che'l lazareto vecchio pur per gratia di Santa Divina Maestà si attrova del tutto netto. Ne dovendosi per render primamente le debite gratie al Salvator nostro, era publico beneficio, et consolatione universale tardar più a publicar sana, et libera da contagio essa Città nostra; Però

L'andera parte, che co'l nome del Spirito Santo si debba fare la cerimonia della preditta publicatione la terza Dominica del mese presente. Et nella Chiesa nostra di San Marco si debba in detto giorno celebrar una solenne messa la qual udità dal Serenissimo Principe nostro dalli Magistrati, et da tutti li altri del Senato si debba con solenne processione andar poi a visitar la chiesa votiva intitolata al Redentor nostro si come ogn'anno ancora in tal giorno della terza Dominica del presente mese di Luglio dovera Sua Serenità et li suoi Successori andar solennemente alla predetta Chiesa a perpetua memoria del singolar beneficio ricevuto, si come è stato preso in detto Consiglio per il voto fatto a IIII di settembre prossimamente passato.

Documento V ⁷⁷

Cerimonia usata da sua Serenità nell'andar a visitar la chiesa votiva del Redentore.

M.D.LXXVIII a di XX Luglio

In essecution di quanto fu deliberato nel Eccellentissimo Consiglio di Pregadi a 13 luglio 1577 in proposito dell'andar il Serenissimo Principe a visitar la chiesa votiva; questa matina la Serenità sua accompagnata dalli Ambasciatori di Francia et Savogia, Consiglieri Capi di quaranta Procuratori et da tutto il Senato, cosi da quelli, che mettono, come da quelli, che non mettono balotte vestita con manto d'Argento, se ne è andata nella sudetta chiesa. Furono li soprascritti del Senato invitati tutti et dettoli, che ognuno dovesse andar vestito di seda, et che quelli di essi, che per la incapacità delli piati non havessero havuto luoco in essi, se ne fossero andati nelle loro gondole, si come fu fatto. Prima, che sua Serenità si sia partita di Palazzo ha udito la messa ordinaria di Collegio et un'altra cantata in Chiesa processionalmente tutti li preti, frati et scole di questa città li quali tutti se ne sono andati per terra alla sudetta chiesa, essendosi per ciò, et per commodità dalla città stati fatto doi ponti, l'uno a Santa Maria Zubenigo, et l'altro all'hospital dello Spirito Santo, se bene l'anno passato ne fu fatto un solo della piazza fino a San Zuane della Zudeca.

76 Archivio di Stato, Venezia – *Cerimoniali* I, fol. lix. v.; in: Timofiewitsch, Wladimir, *La Chiesa del Redentore*, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969, p. 68

77 Archivio di Stato, Venezia – *Cerimoniali* I, fol. lxx. v.; in: Timofiewitsch, Wladimir, *La Chiesa del Redentore*, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969, p. 69

Cronologia

1377 – Nasce Filippo Brunelleschi (1377 – 1446).

1396 – Nasce Michelozzo (1396 – 1472).

1400 – Nasce Filarete (1400 – 1469).

1404 – Nasce Leon Battista Alberti (1404 – 1472).

1409 – Nasce Bernardo Rossellino (1409 – 1464).

1415 – Início da expansão ultramarina de Portugal.

1420 – Nasce Luciano Laurana (1420 – 1479). Brunelleschi conclui com sucesso a cúpula da Catedral de Florença (1420-30).

1432 – Nasce Giuliano da Maiano (1432 – 1490).

1434 – Cosmio de Medici torna-se governador de Florença.

1439 – Nasce Francesco di Giorgio Martini (1439 – 1501).

1442 – Nasce Benedetto da Maiano (1442 – 1497).

1444 – Nasce Bramante (1444 – 1514). Cosmio de Medici funda a Biblioteca Medicea Laurenziana, em Florença.

1445 – Nasce Giuliano da Sangallo (1445 – 1516).

1447 – Nasce Biagio Rossetti (1447 – 1516). Nasce também Giovanni Antonio Amadeo (1447 – 1522).

1450 – Lorenzo Sforza torna-se Duque de Milão. É fundada a Biblioteca do Vaticano.

1453 – Os Turcos (Otomanos) conquistam Constantinopla e matam o emperador Constantino. Dá-se o fim do Império Romano Oriental (Bizantino). A Guerra dos Cem Anos entre Inglaterra e França chega ao fim. Gutenberg usa uma prensa móvel para a imprimir a primeira Bíblia em Mainz.

1452 – Nasce Leonardo da Vinci (1452 – 1519).

1455 – Nasce Antonio da Sangallo il Vecchio (1455 – 1534).

1469 – Marsilio Ficino traduz os diálogos platônicos.

1475 – Nasce Sebastiano Serlio (1475 – 1554). Nasce igualmente Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564).

1460 – Completou-se a Catedral de Winchester, Inglaterra, e o Palazzo Pitti, em Florença.

1465 – Surge a primeira música impressa.

1472 – É impressa pela primeira vez em Foligno a *Divina Comédia* de Dante.

1473 – Papa Sisto IV dá início à construção da Capela Sistina, finalizada em 1481.

1478 – O Papa Sisto IV, com o apoio de Ferdinando de Aragão, declara guerra a Florença.

1479 – Aragão e Castilha unem-se através de Ferdinando e Isabella: começa o estado Espanhol. Apontam inquisidores contra os heréticos entre os judeus convertidos.

1481 – Nasce Baldassare Peruzzi (1481 – 1536).

1483 – Nasce Raffaello Sanzio (1483 – 1520). Nasce Martinho Lutero (1483 – 1546).

1484 – Nasce Antonio da Sangallo il Giovane (1484 – 1546). Nasce ainda Michele Sanmicheli (1484 –

1559).

1485 – Leon Batista Alberti publica o *De Architectura*.

1486 – Nasce Jacopo Sansovino (1486 – 1570).

1492 – Lorenzo de Medici (O Magnífico) morre em Florença. Descoberta da América por Cristóvão Colombo. Martin Bahaim, de Nuremberg, constrói o primeiro globo terrestre. Tomada de Granada pelos reis católicos.

1493 – Surge o Tratado de Tordesilhas publicado pelo Papa Alexandre VI, que divide o Mundo Novo entre Espanha e Portugal. Frederico III morre, sendo sucedido por Maximiliano I como imperador do Sagrado Império Romano.

1494 – As tropas de Charles VIII fazem as primeiras invasões em território Italiano.

1495 – Charles VIII  coroado Rei de Nápoles. O Papa Alexandre VI forma a “Sagrada Liga” com o objetivo de expulsar Charles VIII para fora de Itália. Fernando II de Espanha reconquista Nápoles. D. Manuel I assume o reinado de Portugal, até 1521.

1498 – Vasco da Gama descobre o caminho marítimo para a ndia.

1499 – Nasce Giulio Romano (1499 – 1546). D-se a Parto de Milão: Louis XII toma as cidades de Milão e Gnova, estabelece uma aliança com Veneza e Florença enquanto Ludovico Sforza foge.

1500 – Padro Alvares Cabral desembarca no Brasil.

1503 – Incio do domínio espanhol em Nápoles.

1506 – Bramante começa os trabalhos na Basílica de São Pedro.

1507 – Nasce Jocoopo Barozzi da Vignola (1507 – 1573). Revolta de Gnova contra os franceses.

1508 – Nasce Galeazzo Alessi (1508 – 1572). A 8 de Novembro, nasce Andrea di Pietro della Gondola, em Pádua (Andrea Palladio).

1511 – Nasce Bartolomeo Ammannati (1511 – 1592). Nasce também Giorgio Vasari (1511 – 1574). É aberto o Concílio de Pisa, que é transferido para Milão. O Papa Julius II convoca a “Sagrada Liga” com Veneza e Aragão para expulsar os franceses de Itália, enquanto Henry VIII se junta  “Sagrada Liga” e começa a reformar a Frota Real.

1512 – Dispersam do Concílio de Milão. Os franceses abandonam a região milanesa.

1513 – Tratado de Mechlin: Maximillian I, Henry VIII, o Papa, e Fernando de Aragão concordam em invadir França. Giovanni de Medici  eleito Papa Leo X.

1514 – Correggio descobre os efeitos do “*chiaroscuro*” na pintura. Raphael sucede a Bramante como arquiteto da Igreja de S. Pedro em Roma. Os portugueses chegam à China. Copérnico anuncia a teoria heliocêntrica.

1517 – São divulgadas as 95 teses de Lutero contra as indulcias.

1518 – Nasce Marc’Antonio Barbaro (1518 – 1595).

1521 – Andrea di Pietro é enviado pelo pai para a oficina de Bartolomeo Cavazza da Sossano, escultor,

como aprendiz. O Papa Leo X confere o título de “Defensor da F ” ao rei Henry VIII pelo seu tratado *Assertio septem sacramentum* contra Lutero, o qual é banido do Sagrado Império Romano. D. João III assume o reinado de Portugal, até 1557.

1523 – Andrea di Pietro foge para Vicenza, de onde é reconduzido para a oficina de Bartolomeo, em Pádua.

1524 – Andrea volta a Vicenza onde se inscreve na corporação dos “*murari e lapicidi*”, de onde é encaminhado para Giovanni di Giacomo da Porlezza, conhecido como Pedemuro, e onde virá a aprender a arte de “*tagliapietra*”.

1525 – D -se início   organização da igreja luterana.

1527 – D -se o Saque de Roma: as tropas imperiais pilham a cidade, matando 4000 habitantes e levando diversos tesouros de arte. É publicado o livro de Castiglione *Il Cortegiano*, uma espécie de conduta de vida seguida pelos humanistas.

1528 – Andrea trabalha na oficina de Pedemuro.

1529 –   celebrado o Tratado de Cambrai entre François I e Charles V acompanhado pela Inglaterra. O Luteranismo torna-se religião oficial na Suécia.

1530 – Charles V   coroado imperador do Sagrado Império Romano e Rei de Itália pelo Papa Clemente VII em Bolonha. Os portugueses colonizam o Brasil.

1533 – A 11 de Fevereiro, num ato notarial, Andrea é chamado de “*magistro lapicida*”.

1534 – Andrea casa com Allegradonna, filha de Marcantonio. Do casamento nasceram cinco filhos (Leonida, Orazio, Marcantonio, Silla e Zenobia). Ignatius Loyola funda a Companhia de Jesus. Henrique VIII, rei de Inglaterra, rompe definitivamente com a Igreja Católica. Surge o cisma anglicano.

1535 – Ainda na oficina de Pedemuro, Andrea trabalha no altar maior da Catedral de Vicenza.

1536 – Nasce Bernardo Buontalenti (1536 – 1608). Andrea é chamado a Vicenza para dar o seu parecer sobre o Palazzo della Ragione, onde possivelmente terá encontrado Jacopo Sansovino.

1537 – Andrea participa, ao que parece ainda como *lapicida*, nos trabalhos ordenados pelo humanista Giangiorgio Trissino, na Villa Cricoli, onde conhece este. Ainda nesse ano, projeta a sua primeira villa para Girolamo Godi, em Lonedo. Ao mesmo tempo, é publicado em quatro volumes, em Veneza, a obra completa de Cícero.

1538 –   relatado pela primeira vez um contracto com o humanista Giangiorgio Trissino.

1539 –   possível que neste ano, Andrea di Pietro, possa ter conhecido Sebastiano Serlio, aquando a presença deste em Vicenza para o restauro do Palazzo della Ragione.

1540 – Num documento relativo ao pagamento da Villa Godi, datado de 26 de Agosto, Andrea é chamado de “*messer Andrea Architetto*”.

1541 – Andrea viaja pela primeira vez até Roma na companhia de Giangiorgio Trissino.

1542 – Andrea é enviado a Mantova juntamente com Valeriano da Nale para ir buscar Giulio Romano,

cuja presença era requerida em Vicenza. Pensa-se que a Villa Thiene, projectada neste mesmo ano possa ter sido desenvolvida sob a influência do pr3prio Giulio Romano. Restabelece-se a Inquisição em Roma.

1543 – Cop3rnico publica o *De Revolutionibus Orbium Coelestium*, o que levaria à sua condenação pela inquisição e consequente morte. Funda-se a Sociedade de Jesus.

1545 – Num documento datado de 2 de Junho, Andrea di Pietro 3 tratado pela primeira vez (em registos oficiais) como Palladio. Projeta a Villa Saraceno. No Outono encontra-se em Roma juntamente com Trissino, Maganza e Marco Thiene. Começa o primeiro per3odo do Conc3lio de Trento (1545 – 1549).

1546 – Michelangelo desenha a c3pula de S. Pedro e encarrega-se de terminar as obras da bas3lica. O ge3grafo Gerardus Mercator (Flamengo) declara que a Terra tem um polo magn3tico. Palladio, a 5 de Março, apresenta um desenho para as galerias da Bas3lica de Vicenza. Volta novamente a Roma onde faz levantamentos dos monumentos da capital e arredores (Tivoli, Palestrina).

1547 – Palladio. A partir deste ano o seu nome não mais aparece associado ao de Giovanni di Giacomo da Pedemuro. Realiza em Roma o baldaquino do Ospedale di Santo Spirito em Sassia. Provavelmente durante a primeira metade do ano, visita a Campania. No regresso de Roma, segundo se pensa, terá conhecido Daniele Barbaro, patriarca eleito de Aquileia.

1548 – Palladio projeta a Villa Angarano e a Villa Poiana, ambas perto de Vicenza. Daniele Barbaro 3 embaixador em Inglaterra at3 1551.

1549 – A 11 de Abril, 3 aprovado no Consiglio dei Cento a solução de Palladio para as galerias da Bas3lica de Vicenza, o qual a 1 de Maio 3 designado como “proto” dos trabalhos. Nesse mesmo ano, entre Novembro e Dezembro, faz uma breve viagem a Roma, talvez para dar a sua opinião sobre a construção da bas3lica de S. Pedro. Projeta ainda o Palazzo Porto, Vicenza.

1550 – Palladio projeta o Palazzo Chiericati em Vicenza.

1551 – Palladio projeta o Palazzo Dalla Torre em Verona. Desenvolve-se o segundo per3odo do Conc3lio de Trento (1551 – 1552).

1553 – Palladio projeta a Villa Cornaro em Piombo Dese, Treviso, e supervisiona os trabalhos para a Villa Pisani.

1554 – A 11 de Janeiro, Palladio concorre sem sucesso ao lugar de “proto” no Ufficio del Sal di Venezia. Elabora um primeiro projeto para a ponte de Rialto. Entre Fevereiro e Junho 3 novamente em Roma, desta vez com Daniele Barbaro, onde publica junto de Vincenzo Lucrino o livro *L’antichità di Roma e la Descrittione de le Chiese*.

1555 – Palladio projeta o Palazzo Trissino em Vicenza. 3 chamado a dar a sua opinião para a execução da Scala d’Oro do Palazzo Ducale em Veneza.

1556 – A 1 de Janeiro, Palladio está entre os fundadores da Accademia Olimpica em Vicenza. Passa por Udine onde projeta o Palazzo Antonini e o arco em honra de Domenico Bollani. São publicados em Veneza *I Dieci Libri dell’Architettura di M. Vitruvio*, ilustrados por Andrea Palladio, traduzidos e comentados por

Daniele Barbaro.

1557 – Inicia-se o reinado de Dom Sebastião em Portugal (1557 – 1578).

1558 – A 7 de Janeiro, vem estipulado um contrato para a construção da fachada de S. Pietro in Castello, Veneza, segundo os desenhos de Palladio. Realiza ainda, em Maser, a villa para os irmãos Daniele e Marc’Antonio Barbaro, projetada provavelmente no ano anterior. Elisabeth torna-se rainha de Inglaterra.

1559 – Marc’Antonio Barbaro é eleito para o Senado de Veneza. Palladio projeta a Villa Foscari em Gambarare, Veneza.

1560 – Palladio projeta o refeitório para o mosteiro de S. Giorgio Maggiore em Veneza.

1561 – De 12 de Junho a 14 Junho 1564, Marc’Antonio Barbaro é embaixador em França. Ao mesmo tempo, a 1 de Junho, Palladio é nomeado como “*soprastante*” dos trabalhos no Convento della Carità, em Veneza.

1562 – Palladio projeta a fachada da igreja de S. Francesco della Vigna em Veneza. Começa a terceira e última fase do Concílio de Trento (1562 – 1563). Fundação da *Accademia del Disegno* em Florença.

1563 – Palladio apresenta um requerimento ao juiz do Ufficio del Porco, em Padova, para colocar o filho Silla a estudar num colégio reservado a estudantes pobres.

1564 – São desenvolvidos, segundo os desenhos de Palladio, os trabalhos de reestruturação da Câmara dos deputados no Palazzo della Ragione, de Vicenza. Projeta ainda, provavelmente neste período, a Villa Emo em Fanzolo, Vicenza. Realiza os desenhos para uma edição impressa das *Storie* de Polibio.

1565 – Palladio concorre ao projeto para a igreja de San Giorgio Maggiore e para o segundo projeto para a ponte de Rialto. Projeta também a Loggia del Capitaniato de Vicenza.

1566 – Palladio encontra Giorgio Vasari em Veneza. É aceite entre os sócios da Accademia del Disegno de Firenze.

1567 – A 7 de Maio, Palladio escreve uma carta aos deputados da construção do Duomo di Brescia. Dá-se, ainda, a construção da Villa Almerico, a Rotonda, cujo projeto data, provavelmente, do ano anterior.

1568 – Em 22 Abril, Marc’Antonio Barbaro é eleito *bailo* de Constantinopla. Palladio rejeita o convite de se mudar para Viena, onde a sua obra era requerida pelo imperador, justificando-se com os numerosos projetos já contratados na sua pátria. Projeta a Villa Trissino em Meledo, perto de Vicenza.

1569 – Palladio projeta o Palazzo Barbarano em Vicenza. Em Outubro desloca-se a Bassano del Grappa para observar o estado das obras na ponte de madeira por ele desenvolvida ainda neste ano.

1570 – Com a morte de Jacopo Sansovino a 27 de Setembro, Palladio torna-se no arquiteto consultor da Republica de Veneza. Publica em Veneza junto de Dominico de’ Franceschi o seu tratado *I Quattro Libri dell’Architettura*.

1571 – Palladio projeta o Palazzo Porto Breganze em Veneza, do qual só um colossal fragmento é construído.

1572 – No início de Janeiro, morre o filho primogénito de Palladio, Leonida, e em Março, também o

filho Orazio. Fornece um parecer sobre o acerto do procedimento projetual de Pellegrino Tibaldi nos trabalhos de ampliação do Duomo de Milão. Entre Junho e Julho desloca-se a Bologna com o filho Silla para o problema da fachada de San Petronio. Camões escreve o poema pico *Os Lusíadas*.

1573 – Em Julho, Marc’Antonio Barbaro regressa de Constantinopla após o sucesso nas negociações de paz entre a Republica Veneziana e o Império Otomano.

1574 – A 24 de Janeiro, Emanuele Filiberto di Savoia concede a Palladio os privilégios de impressão pelo *I Commentari di C. Giulio Cesare*, obra por si ilustrada juntamente com os filhos Leonida e Orazio. Realiza as obras do aparato arquitetnico e cnico para o ingresso “triunfal”, a 18 de Julho, de Enrico III de Valois em Veneza. D-se o incêndio no Palazzo Ducale em Veneza.

1575 – A 9 de Agosto, Marc’Antonio Barbaro  eleito “Provveditore sopra la Fabbrica del Palazzo” no qual trabalhou com Andrea Palladio.

1576 – A 4 de Setembro, Marc’Antonio Barbaro participa na votação para a construção da nova igreja em nome do Redentor como membro do Senado. Na mesma data é declarado “Provveditore alla Sanit” até 31 Dezembro 1576 com o objetivo de implementar medidas sanitárias de luta contra a peste que flagelava a cidade. Palladio desenvolve entretanto o projeto da igreja do Redentore.

1577 – A 14 de Julho, Palladio  pago pelos trabalhos de reconstrução desenvolvidos no Palazzo Ducale em Veneza, na sequência do incêndio que se deu a 11 de Maio de 1574.

1578 – Palladio, juntamente com outros, é tratado por “periti” pelo mérito no restauro do Palazzo Ducale, parcialmente destruído por um incêndio na noite de 20 de Dezembro do ano anterior.

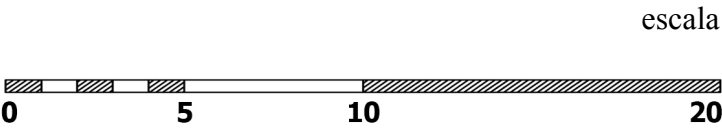
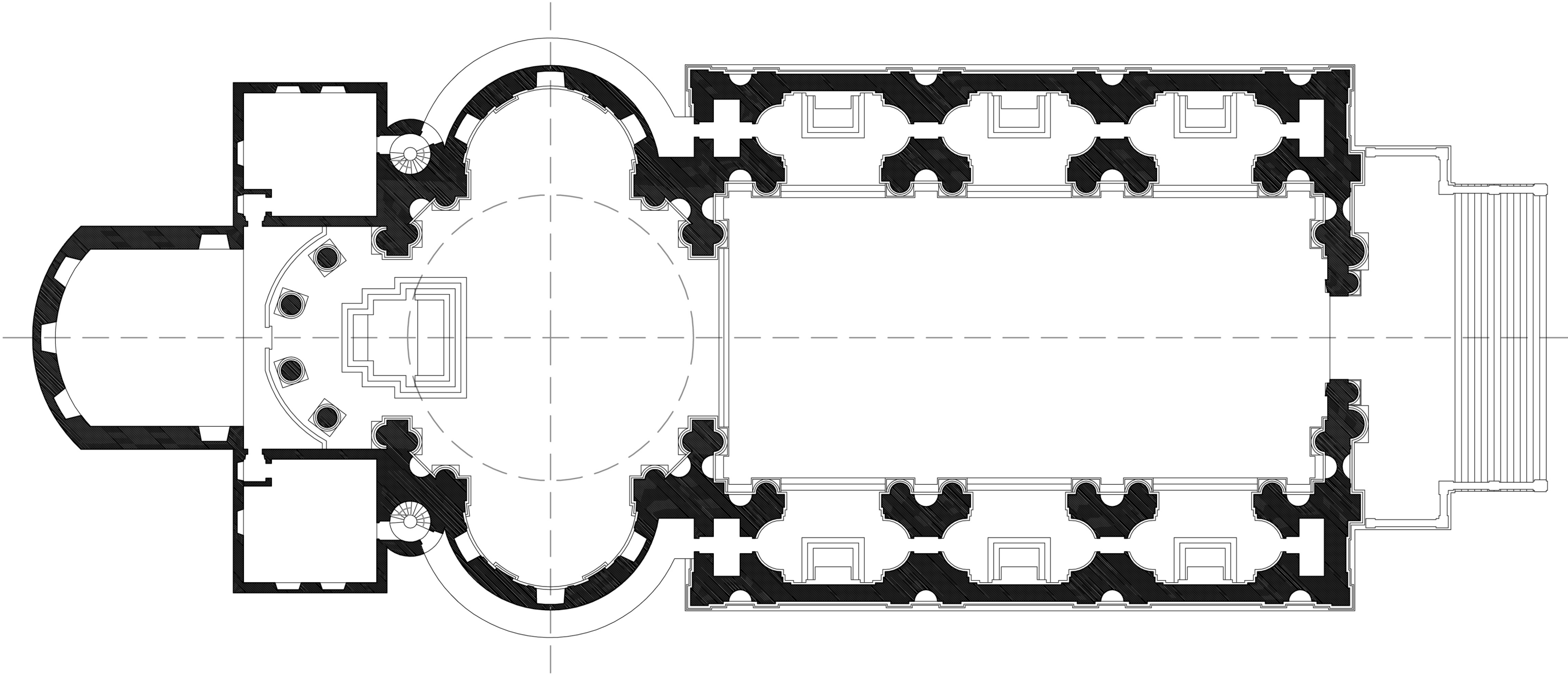
1579 – A 27 de Janeiro, Palladio fornece um desenho para a fachada da igreja de San Petronio em Bologna, e, posteriormente, a 5 de Fevereiro e 25 de Abril, desenhos de detalhe. Realiza ainda o Claustro dei Cipressi do mosteiro de S. Giorgio Maggiore, Veneza.

1580 – Palladio projecta o Teatro Olimpico em Vicenza, e o Tempietto em Maser para Marc’Antonio Barbaro e sua famlia. Morre a 19 de Agosto, provavelmente em Maser onde seguia a construção do Tempietto para o amigo Marc’Antonio Barbaro.  sepultado no sepulcro da famlia na igreja de Santa Corona em Vicenza.

Material Técnico de Apoio

Desenho Técnico I

Planta da igreja do Redentor.
Fonte: Timofiewitsch, Wladimir, *La Chiesa del Redentore*, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969; scale drawing a
* o desenho tem por base a planta da igreja presente no livro supracitado - sendo que é a representação mais rigorosa e fidedigna que encontrei na minha pesquisa -, o qual redesenhei em formato ACAD com os respectivos reajustes proporcionais através dos dados fornecidos pelos levantamentos fotométricos da IUAV (Istituto Universitario de Architettura de Venezia).

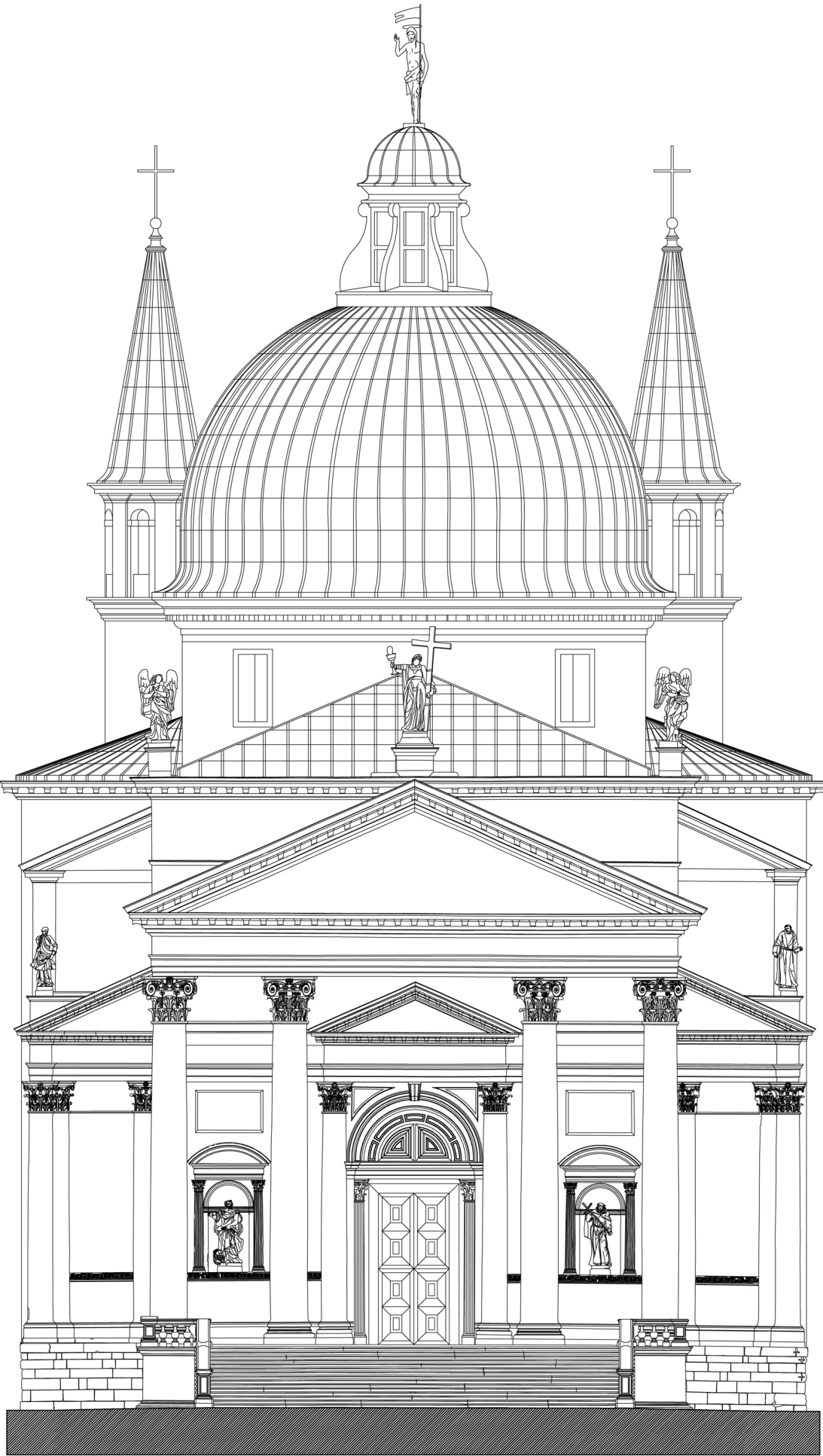
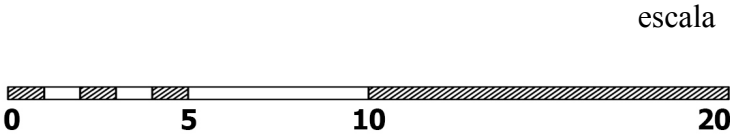


Desenho Técnico II

Alçado Norte da igreja do Redentor.

Fonte: Timofiewitsch, Wladimir, *La Chiesa del Redentore*, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969; scale drawing b

* o desenho tem por base o alçado da igreja presente no livro supracitado - sendo que é a representação mais rigorosa e fidedigna que encontrei na minha pesquisa -, o qual redesenhei em formato ACAD com os respectivos reajustes proporcionais através dos dados fornecidos pelos levantamentos fotométricos da IUAV (Istituto Universitário de Architettura de Venezia).

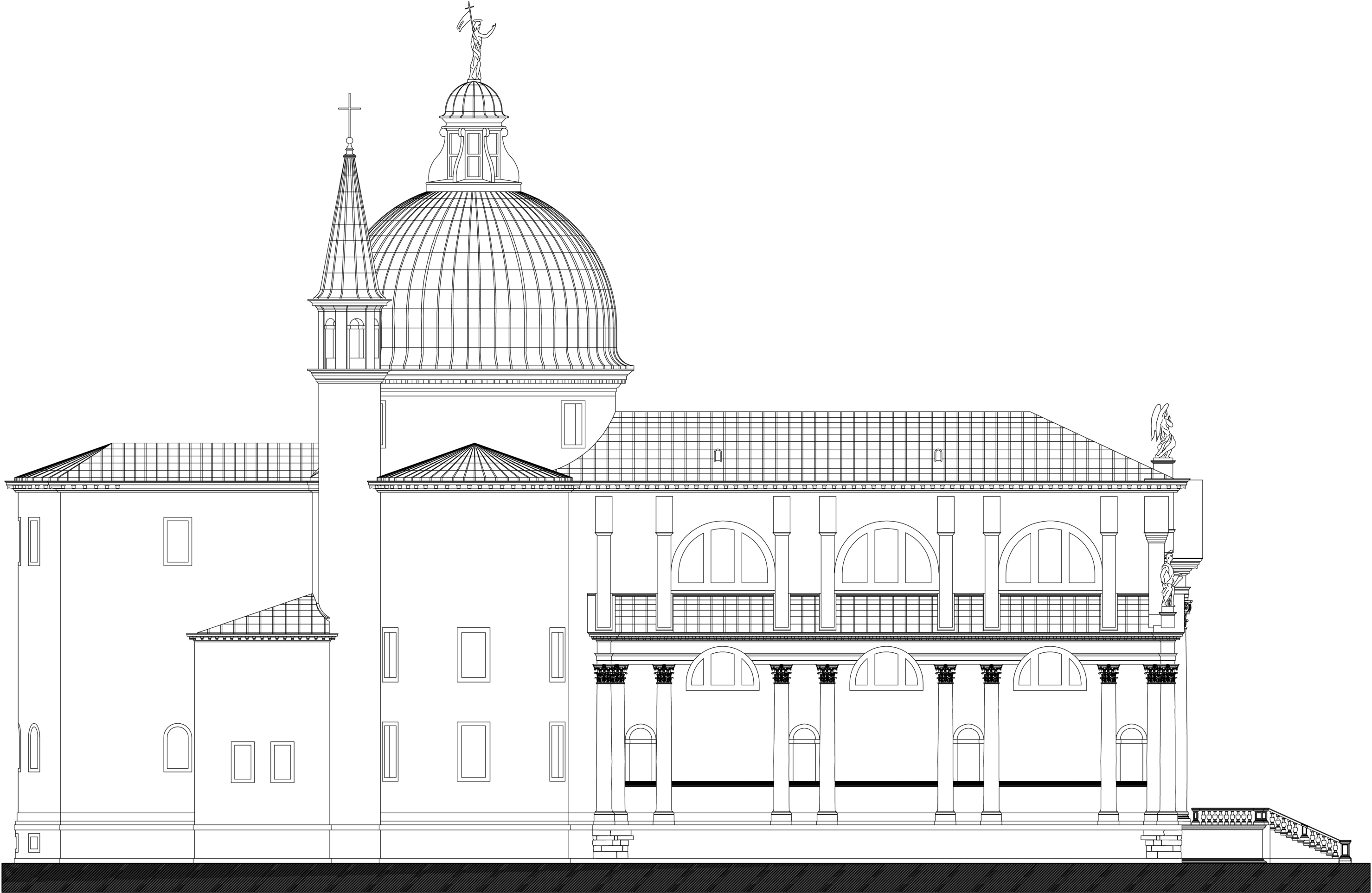
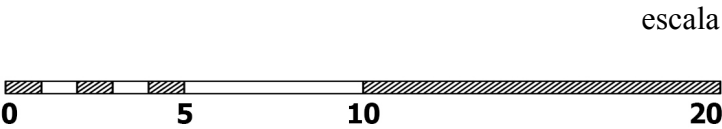


Desenho Técnico III

Alçado Nascente do Redentor.

Fonte: Timofiewitsch, Wladimir, *La Chiesa del Redentore*, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969; scale drawing c

* o desenho tem por base o alçado da igreja presente no livro supracitado - sendo que é a representação mais rigorosa e fidedigna que encontrei na minha pesquisa -, o qual redesenhei em formato ACAD com os respectivos reajustes proporcionais através dos dados fornecidos pelos levantamentos fotométricos da IUAV (Istituto Universitário de Architettura de Venezia).

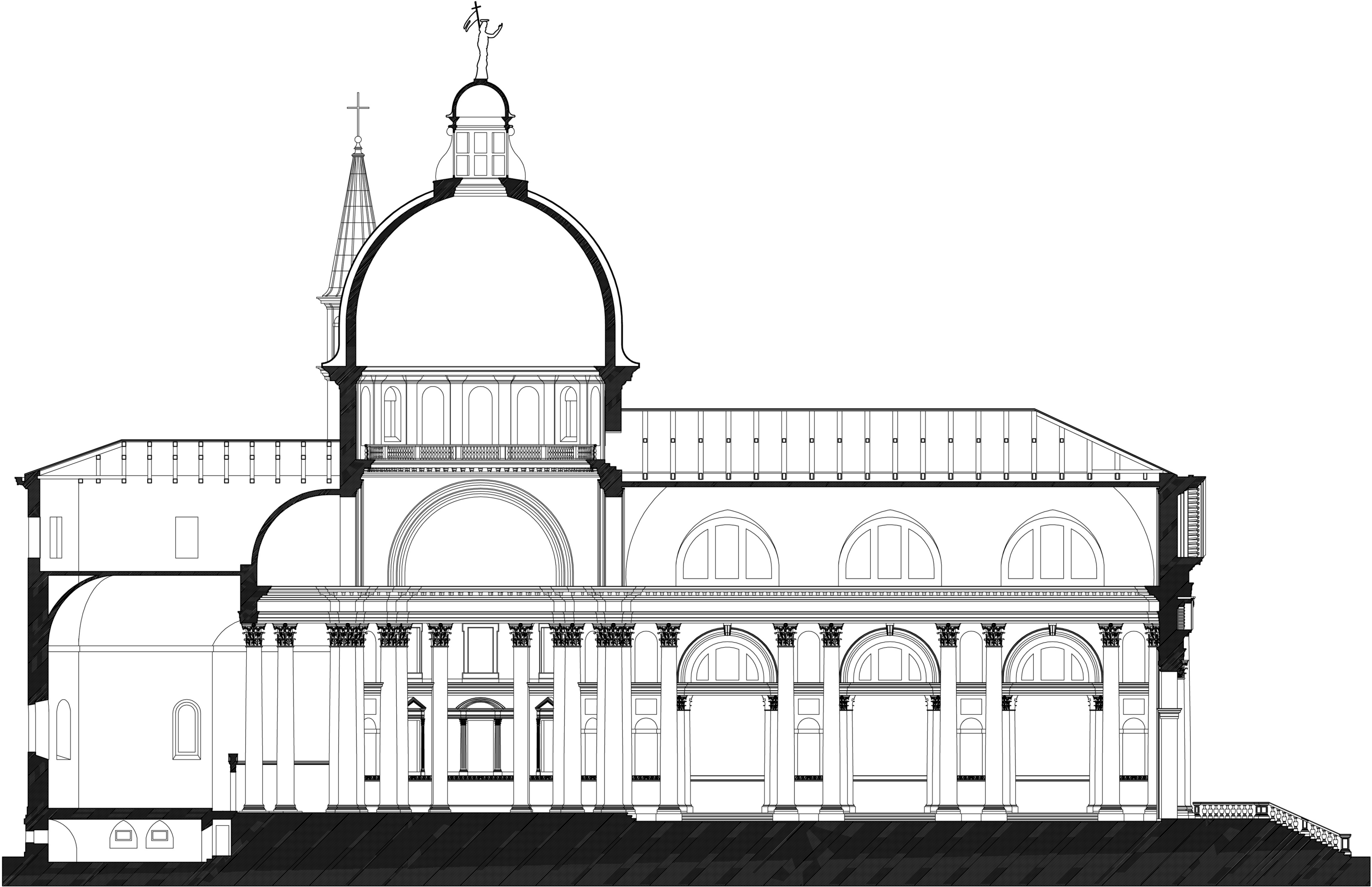
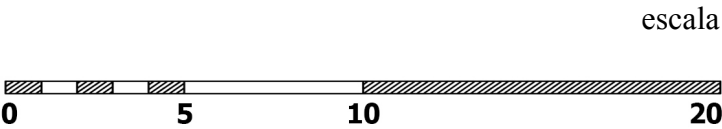


Desenho Técnico IV

Seco longitudinal igreja do Redentor.

Fonte: Timofiewitsch, Wladimir, *La Chiesa del Redentore*, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969; scale drawing d

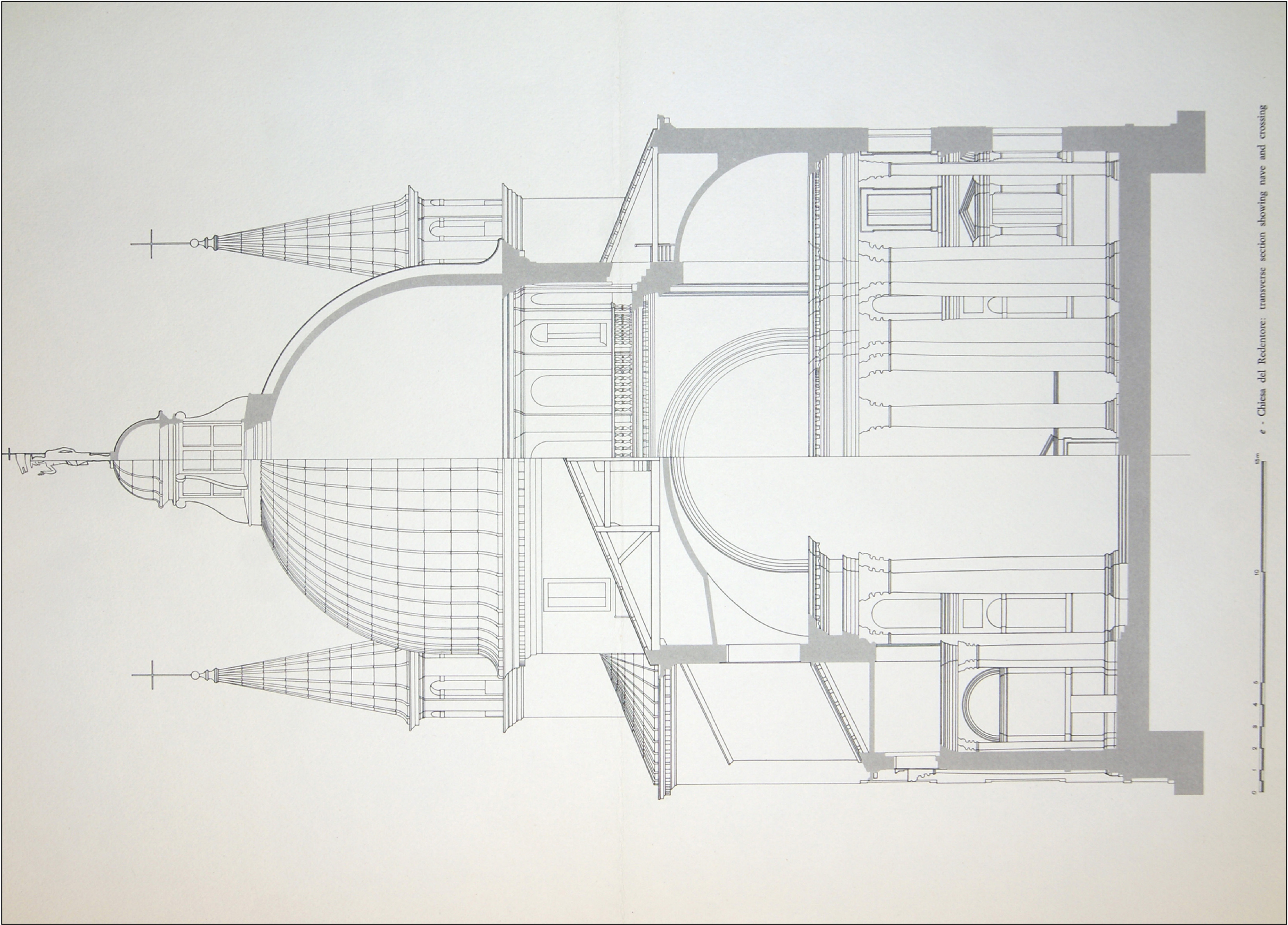
* o desenho tem por base a secção da igreja presente no livro supracitado - sendo que é a representação mais rigorosa e fidedigna que encontrei na minha pesquisa -, o qual redesenhei em formato ACAD com os respectivos reajustes proporcionais através dos dados fornecidos pelos levantamentos fotométricos da IUAV (Istituto Universitário de Architettura de Venezia).



Desenho Técnico V

Secção transversal da igreja do Redentor.

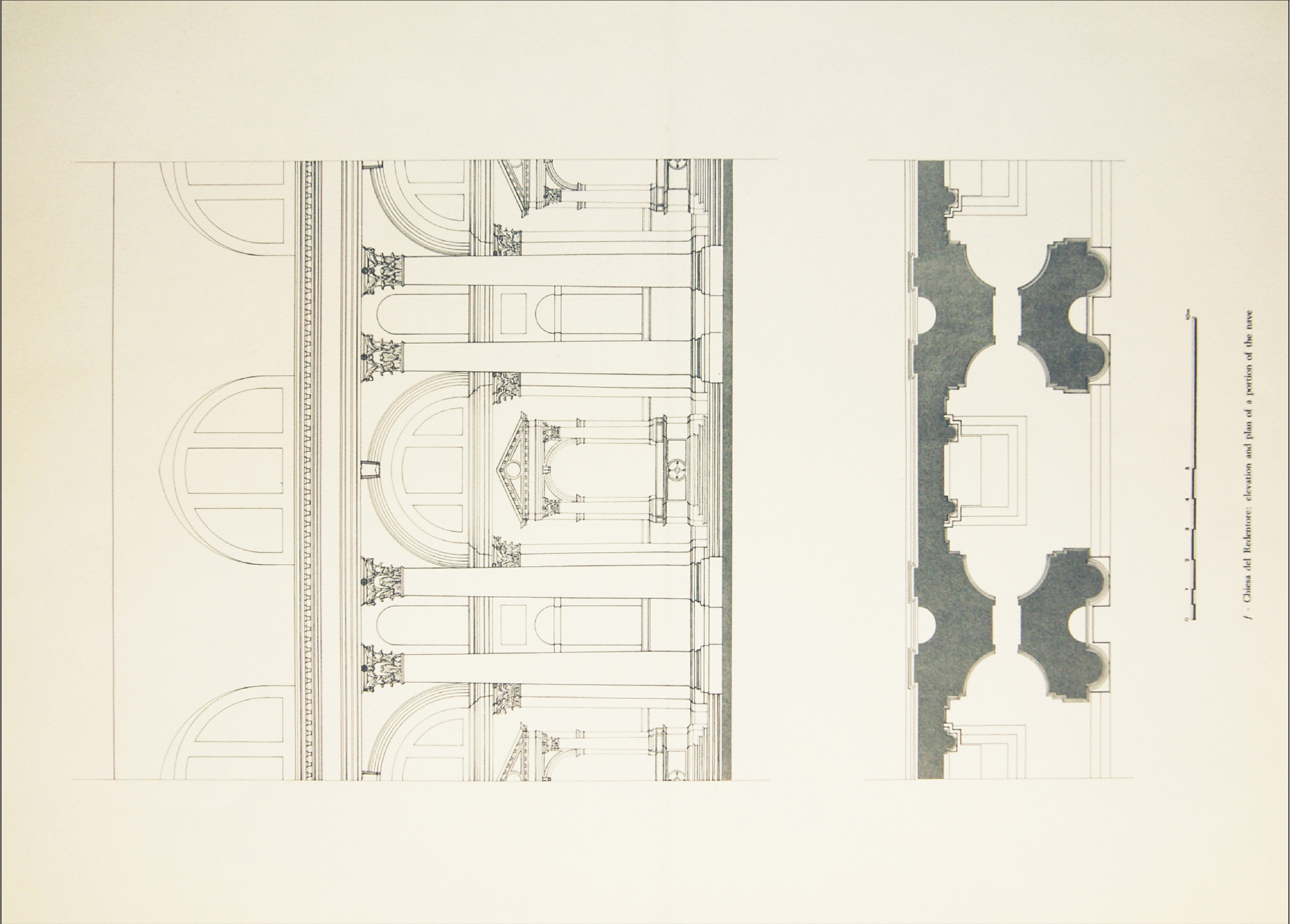
Fonte: Timofiewitsch, Wladimir, *La Chiesa del Redentore*, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969; scale drawing e



Desenho Técnico VI

Alçado e planta da capela criptocolateral central igreja do Redentor.

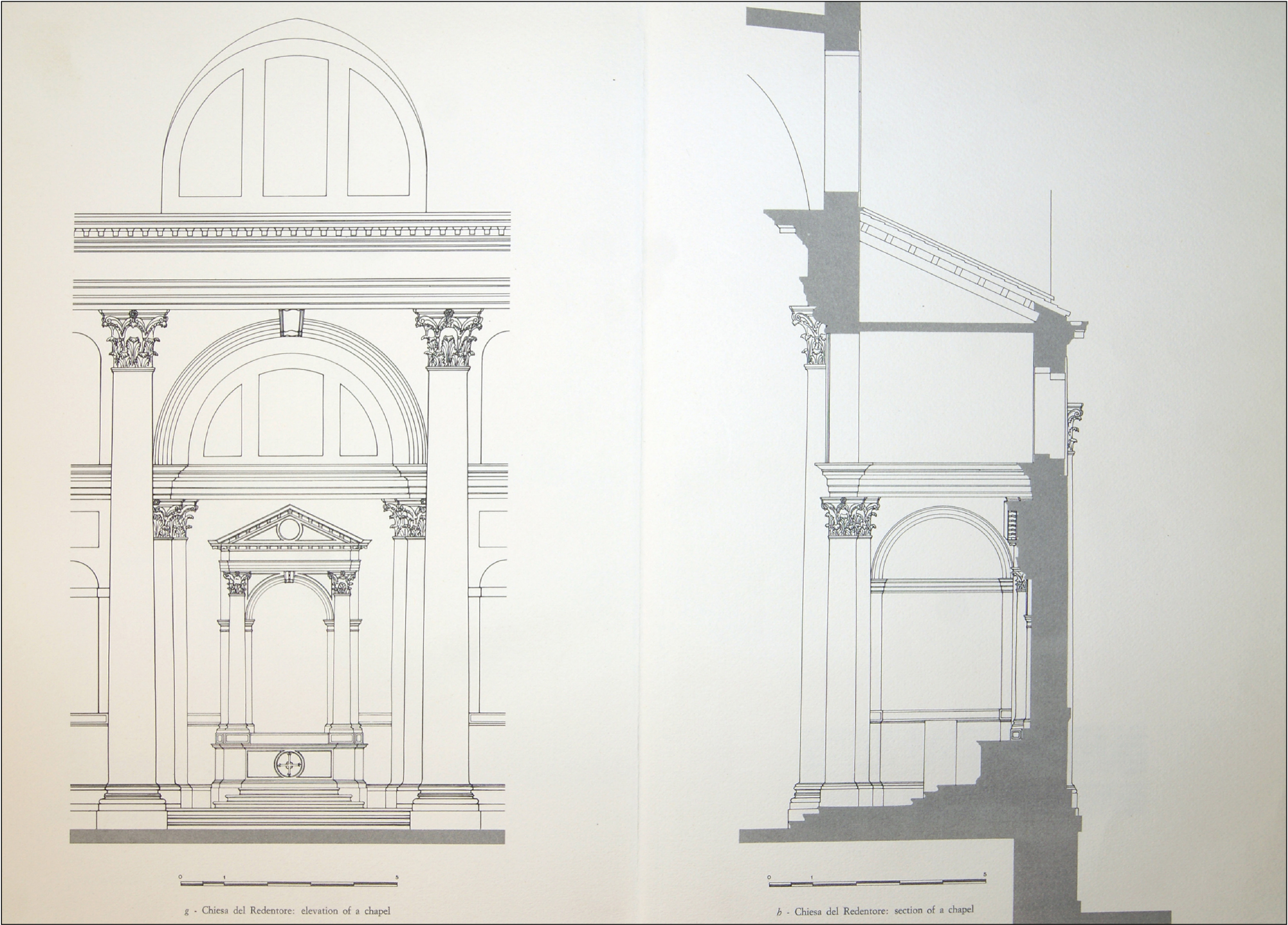
Fonte: Timofiewitsch, Wladimir, *La Chiesa del Redentore*, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969; scale drawing f



Desenho Técnico VII

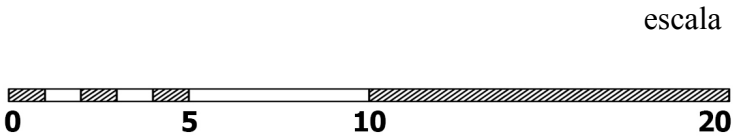
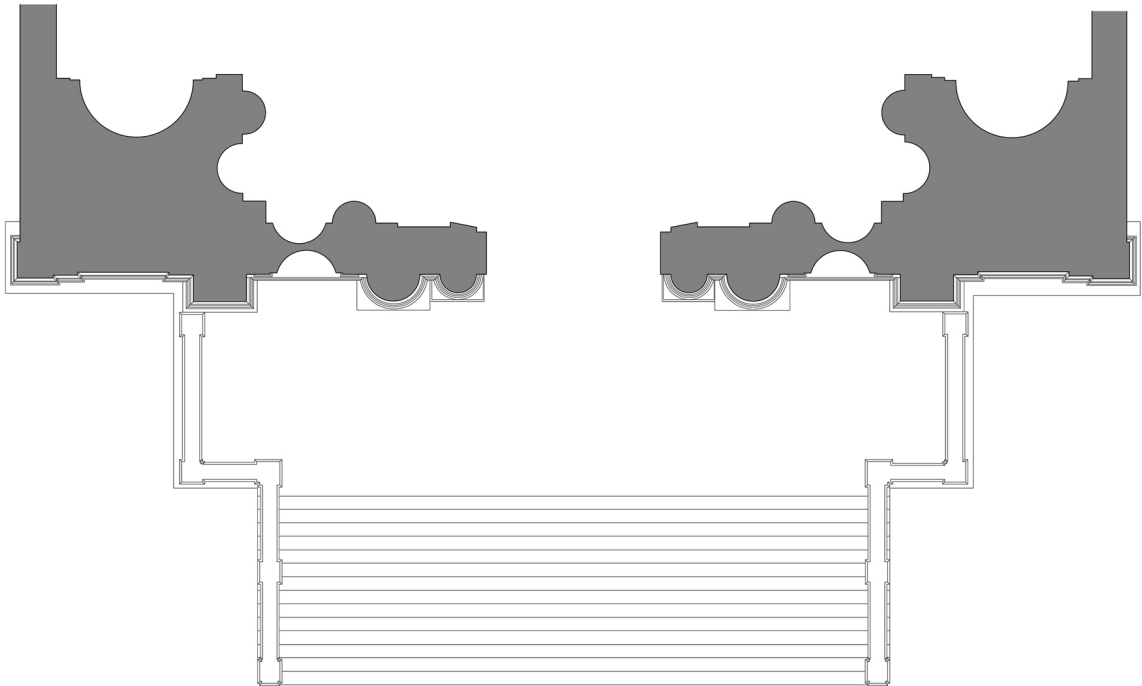
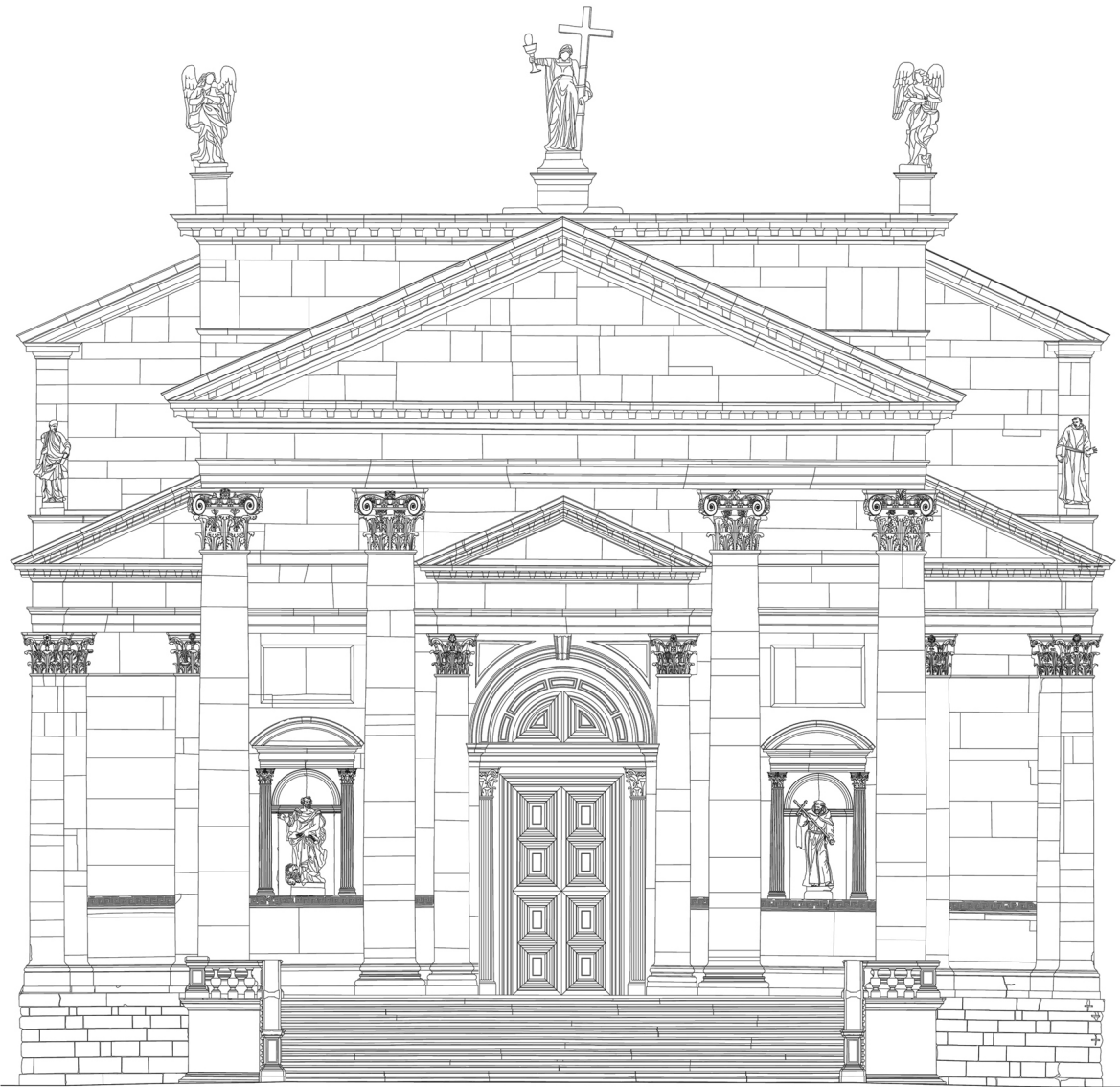
Alçado e seco transversal da capela criptocolateral central da igreja do Redentor.

Fonte: Timofiewitsch, Wladimir, *La Chiesa del Redentore*, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969; scale drawings g & h



Desenho Técnico VIII

Alçado frontal e planta da entrada na igreja do Redentor.
Fonte: IUAV; Igreja do Redentor, Veneza. Restituio estereofotogramtrica. Laboratório de Fotogrametria, Universidade Iuav de Veneza.
(da: Chiesa del Redentore, Venezia. Restituzione da rilievo. Laboratorio di Fotogrammetria, Universit Iuav di Venezia)

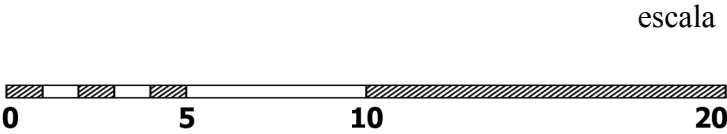
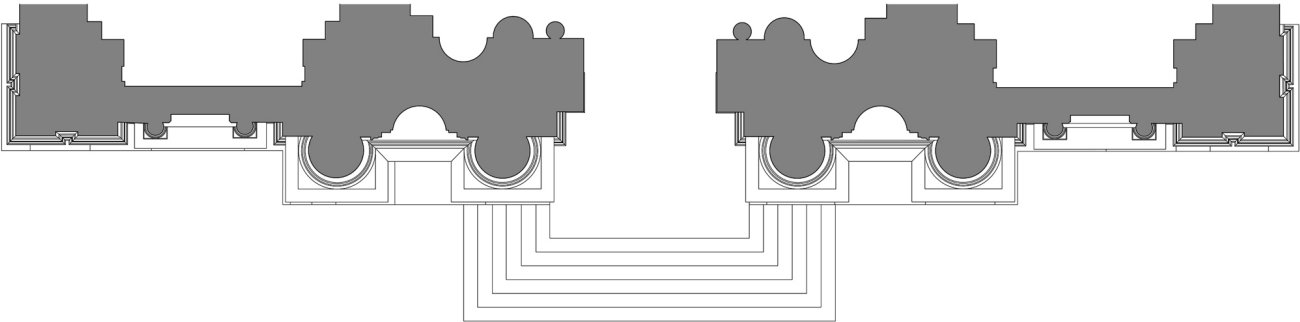


Desenho Técnico IX

Alçado frontal e planta da entrada na igreja de San Giorgio Maggiore.

Fonte: IUAV; Igreja de San Giorgio Maggiore, Veneza. Restituo estereofotogramtrica. Laboratório de Fotogrametria, Universidade Iuav de Veneza.

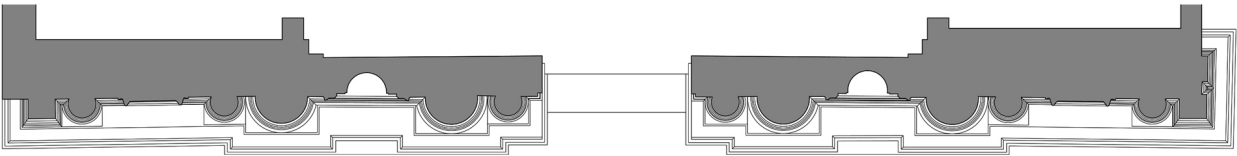
(da: San Giorgio Maggiore, Venezia. Restituzione da rilievo. Laboratorio di Fotogrammetria, Universit Iuav di Venezia)



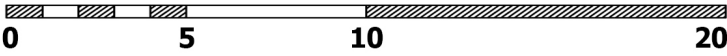
Desenho Técnico X



Alçado frontal e planta da entrada na igreja de San Francesco della Vigna.
Fonte: IUAV; Igreja San Francesco della Vigna, Veneza. Restituo estereofotogramtrica. Laboratório de Fotogrametria, Universidade Iuav de Veneza.
(da: San Francesco della Vigna, Veneza. Restituzione da rilievo. Laboratorio di Fotogrammetria, Universit Iuav di Venezia)



escala



Fotograma I

Fachada do Redentor, fotograma da sobreposição dos relevos externo e interno da restituição estereofotográfica. Realização gráfica MeLa Laboratório Multimédia, Universidade Iuav de Veneza.

Fonte: Bolgherini M.; Guerra A.; Modesti P, *Architetture delle Facciate: le chiese di Palladio a Venezia. Nuovi rilievi, storia, materiali*, Marsilio, Venezia 2010, p. 229

(Chiesa del Redentore, facciata. Sovrapposizione delle nuvole di punti esterne e interne su restituzione di rilievo. Elaborazione grafica MeLa Laboratorio Multimediale, Università Iuav di Venezia)

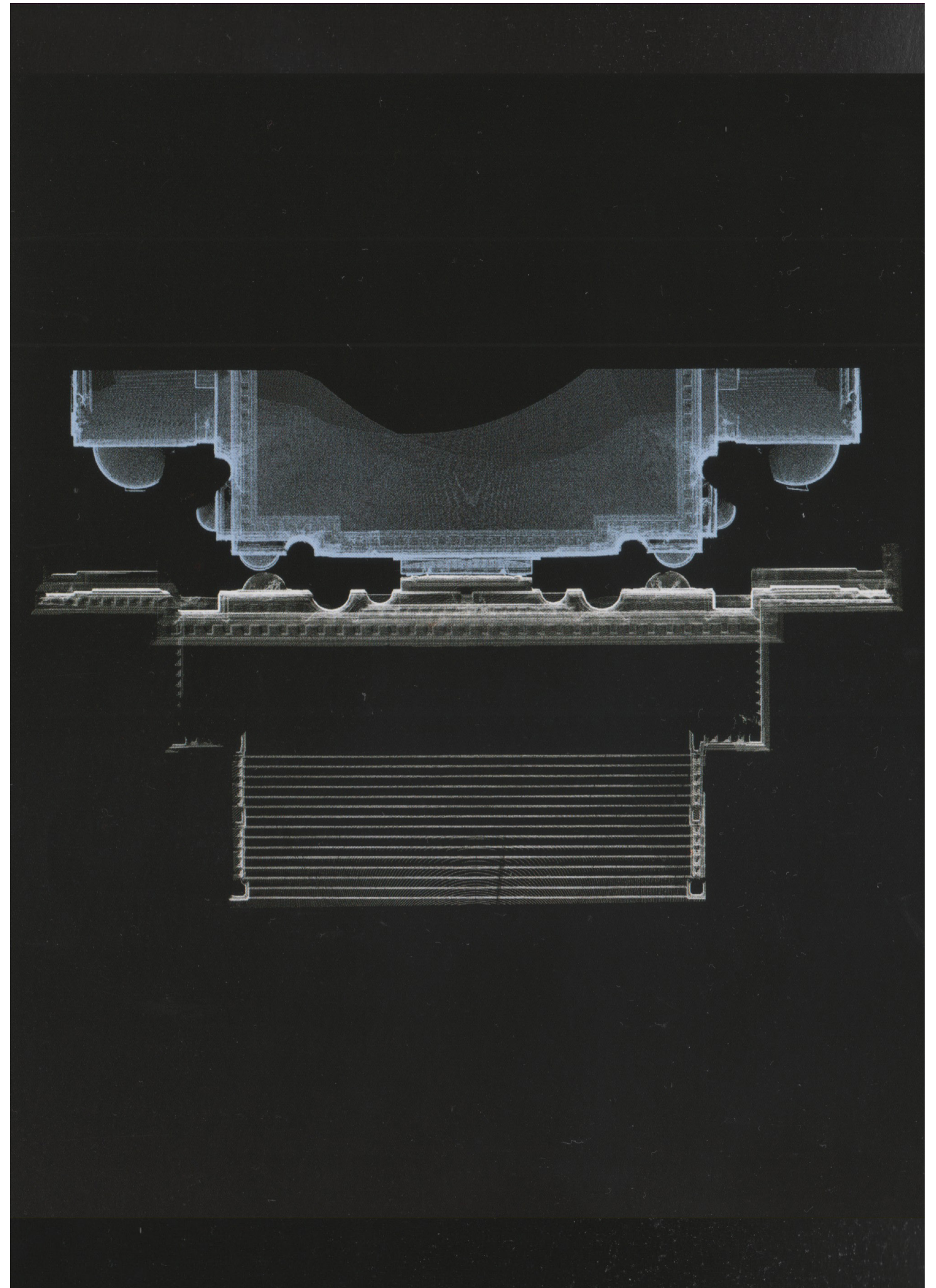


Fotograma II

Vista a rea da entrada do Redentor, fotograma dos relevos externo e interno (cheio/vazio) da restitui  o estereofotogram trica. Realiza  o gráfica MeLa Laboratório Multim dia, Universidade Iuav de Veneza.

Fonte: Bolgherini M.; Guerra A.; Modesti P, *Architetture delle Facciate: le chiese di Palladio a Venezia. Nuovi rilievi, storia, materiali*, Marsilio, Venezia 2010, p. 228

(Chiesa del Redentore, pianta dell'entrata. Nuvole di punti esterne e interne su restituzione di rilievo. Elaborazione grafica MeLa Laboratorio Multimediale, Universit  Iuav di Venezia)



Bibliografia e Webgrafia

Ackermann, J.S., *Palladio*, Penguin Books, London 1991

Arnau Amo, Joaqui, *La Teoria de la Arquitectura en los Tratados: Alberti*, Albalcete

Barbosa, Rinaldo Ferreira, *Explorando as Villas de Palladio: Uma Leitura Contemporânea sobre Composição Arquitetônica*, Universidade do Rio Grande do Sul, Junho 2005

Barbieri, Giuseppe, *Andrea Palladio e la Cultura Veneta del Rinascimento*, Il Vetro, 1983

Bartolozzi, Carlotta, *Il rapporto tra le proporzioni armonico-musicali e architettoniche nel RinascimentoI*, Bollettino Telematico dell'Arte, 19 Settembre 2010, n. 574

Betto, Bianca, *L'Iconografia della Chiesa del SS. Redentore in Venezia*, Ateneo Veneto, annali 134, vol. 130, nº 4-5-6, Aprile-Giugno, Venezia 1943, pp. 86-98

Bolgherini M.; Guerra A.; Modesti P, *Architetture delle Facciate: le chiese di Palladio a Venezia. Nuovi rilievi, storia, materiali*, Marsilio, Venezia 2010

Burbello, Federico, *Andrea Palladio e il mestiere dell'Architettura*, Editoriale Programma, Pádua, 2008

Cappello, Nora, *Palladio e Vicenza: A Construção de uma Cidade através de seus Edifícios*, orientador Joubert José Lancha, São Carlos 2009

Da Portogruaro, Davide M., *Il Tempio del Redentore e Il Convento dei Cappuccini di Venezia*, Libreria Emiliana Editrice, 1930; in: Rivista di Venezia, Aprile-Maggio 1930

De Poli, Aldo; Visentin, Chiara, *Andrea Palladio e la Costruzione dell'Architettura*, Il Poligrafo, 2008

Fernández Arenas, José, *Tesouros Artísticos do Mundo: O Despertar do Renascimento*, Ediclube, 2007

Guerra, Andrea, *Movable Facades: Palladio's Plan for the Church of San Giorgio Maggiore in Venice and its successive vicissitudes*, Society of Architectural Historians; in: Journal of Society of the Architectural Historians 2002, pp. 277-295

Howard, Deborah, *Venice Between East and West: Marc'Antonio Barbaro and Palladio's Church of the Redentore*, University of Cambridge; in: Journal of the Society of Architectural Historians, September 2003, pp. 306-325

Howard, Deborah, *Venice Disputed: Marc'Antonio Barbaro and Venetian Architecture 1550–1600*, Yale University Press, New Haven 2011

Isermeyer, Christian Adolf, *La concezione degli edifici sacri Palladiani*, in: Bollettino del Centro Internazionale Andrea Palladio, nº XIV, Vicenza 1972, pp. 105-135

- Lewis, Douglas, *The Drawings of Andrea Palladio*, International Exhibition Foundation, Washington D.C. 1981
- Mostra Documentaria, *Testimonianze Veneziane di Interesse Palladiano*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Archivio di Stato di Venezia, 28 Giugno – 28 Settembre 1980
- Murray, Peter, *The Architecture of the Italian Renaissance*, Thames and Hudson, London 2005
- Oliveira, Beatriz Santos de, *A Construção de Um Método para a Arquitetura: Procedimentos e Princípios em Vitruvius, Alberti e Durand*, São Paulo 2002
- Palladio, Andrea, *I Quattro Libri dell'Architettura*, a cura di Marco Biraghi, Studio Tesi, Itália 1992
- Panofsky, Erwin, *Rinascimento e Rinascenze nell'Arte Occidentale*, Feltrinelli, Milano 2009
- Pevsner, Nikolaus, *An Outline of European Architecture*, Penguin Books, London 1963
- Puppi, Lionello, *Andrea Palladio: il testo, l'immagine, la città: bibliografia e iconologia palladiane, cartografia vicentina, Palladio accademico Olimpico*, Catalogo delle mostre a cura di Lionello Puppi; saggi critici e schede di Franco Barbieri, Electa, Milano 1980, pp. 121-154
- Puppi, Lionello, *Il Giovane Palladio*, Skira, 2008
- Rykwert, Joseph, *A Casa de Adão no Paraíso*, Perspectiva, São Paulo, Brasil 2009
- Rykwert, Joseph, *The Palladian Ideal*, Rizzoli International Publications, New York 1999
- Scholfield, P. H., *The Theory of Proportion in Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge 1958
- Scott, Geoffrey, *The Architecture of Humanism: a study in the theory of taste*, W.W. Norton & Company, New York 1999
- Sinding-Larsen, Staale, *Palladio's Redentore, a Compromise in Composition*, in: The Art Bulletin, Vol. 47, No. 4 (Dec., 1965), Journal of Society of the Architectural Historians, pp. 419-437
- Symonds, John Addington, *The Renaissance*, Henry Hamman, Oxford 1863
- Tafuri, Manfredo, *Ricerca del Rinascimento: Principi, Città, Architetti*, Einaudi, Torino 1992
- Tássia Marques, *A Arquitetura Religiosa de Andrea Palladio em Veneza*, Universidade de São Paulo, São Paulo
- Temanza, Tommaso, *Vita di Andrea Palladio vicentino egregio*, Presso Giambattista Pasquali, Italia 1762
- Timofiewitsch, Wladimir, *Alcune Osservazioni in Rapporto alle Facciate delle Chiese Palladiane*, in: Atti

del Convegno Internazionale su Palladio e il Palladianesimo, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1980

Timofiewitsch, Wladimir, *La Chiesa del Redentore*, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969

Wittkower, Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Academy, London 1973

Wundram, Manfred, *Andrea Palladio: 1508-1580: um arquitecto entre o renascimento e o barroco*, Taschen, K ln 2004

Zevi, Bruno, *A Linguagem Moderna da Arquitectura*, 3^a ed., Dom Quixote, 2004

Zevi, Bruno, *Architettura in Nuce: uma definição de Arquitectura*, trad. De José Manuel Pedreirinho, Lisboa 1986

Zevi, Bruno, *Saber Ver a Arquitectura*, 5^a ed., Martins Fontes, São Paulo 1996

Webgrafia

* <http://www.bta.it/txt/a0/05/bta00574.html>

* http://pt.wikipedia.org/wiki/Maneirismo#Defini.C3.A7.C3.A3o_e_caracter.C3.ADsticas_gerais

* http://pt.wikipedia.org/wiki/Andrea_Palladio

* <http://it.wikipedia.org/wiki/Palladianesimo>

* http://it.wikipedia.org/wiki/Andrea_Palladio

* <http://www.architecture.com/> (RIBA)

* <http://www.ribapix.com/>

* <http://www.aboutscotland.com/harmony/lamda.html>

* <http://www.liceomonfalcone.it/start/a151.%20Palladio%20A.%20-%20Scuola.pdf>

* http://www.andreapalladio.net/andrea_palladio_e_il_cinquecento_sc_7621.htm

* <http://www.cisapalladio.org/>

* http://www.storiadimilano.it/Arte/CBORROMEO_EDILIZIA/CarloBorromeo.htm

* http://www.sacredarchitecture.org/articles/architectural_unity_and_rhetoric_the_patronage_of_carlo_borromeo/

Fonte das Figuras

Figuras**Fontes**

1. http://www.canaldehistoria.pt/uploads/noticias/1111_cupula.jpg
2. <http://www.paradoxplace.com/Perspectives/Italian%20Images/Montages/Firenze/Foundling%20Hospital/Images/800/Foundlings-May05-D3310sAR800.jpg>
3. Wittkower, Rudolf, Architectural Principles in the Age of Humanism, Academy, London 1973, p. 21
4. http://seatedwomenwithbluescarf.files.wordpress.com/2012/01/394px-de_re_aedificatoria1.jpg
5. Gonalo Pereira, 2012
6. Ackermann, J.S., Palladio, Penguin Books, London 1991, p. 86
7. http://it.wikipedia.org/wiki/File:Francesco_Guardi_001.jpg
8. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Palladio.jpg>
9. http://it.wikipedia.org/wiki/File:Vincenzo_Catena_Portrait_of_Gian_Giorgio_Trissino.jpg
10. http://it.wikipedia.org/wiki/File:Jacopo_Tintoretto_-_Portrait_of_Alvis_e_Cornaro_-_WGA22687.jpg
11. http://www.villadeivescovi.net/villa_dei_vescovi_gossip.htm
12. http://www.villadeivescovi.net/villa_dei_vescovi_gossip.htm
13. http://www.villadeivescovi.net/villa_dei_vescovi_gossip.htm
14. http://www.um.edu.mt/lib/onlinexhibitions/rare_books/Photos/Rare%20books%20032.jpg
15. Ackermann, J.S., Palladio, Penguin Books, London 1991, p. 44
16. Wundram, Manfred, Andrea Palladio: 1508-1580: um arquitecto entre o renascimento e o barroco, Taschen, K ln 2004, p.53
17. <http://c1038.r38.cf3.rackcdn.com/group2/building19029/media/04pqwdw.jpg>
18. <http://concertiinvilla.altervista.org/wp-content/uploads/2012/06/VILLA-POIANA-MAGGIORE-Copia1.jpg>
19. <http://www.fotoeweb.it/venezia/Vicenza/Vicenza%20Palazzo%20Iseppo%20da%20Porto.jpg>
20. <http://www.guidepadova.it/it-IT/Monumenti/Vedi/villa-cornaro>
21. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/Villa_Pisani_Bagnolo_front_retouched.jpg
22. http://www.ilgiornaledivicenza.it/galleries/686_gallery_2/fotodelgiorno/337298/
23. Barbieri, Giuseppe, Andrea Palladio e la Cultura Veneta del Rinascimento, Il Vetro, 1983, ilustra o 17
24. Howard, Deborah, Venice Disputed: Marc'Antonio Barbaro and Venetian Architecture 1550–

- 1600, Yale University Press, New Haven 2011, p. 6
25. Barbieri, Giuseppe, Andrea Palladio e la Cultura Veneta del Rinascimento, Il Vetro, 1983, ilustrao 27
26. Barbieri, Giuseppe, Andrea Palladio e la Cultura Veneta del Rinascimento, Il Vetro, 1983, ilustrao 2
27. Ackermann, J.S., Palladio, Penguin Books, London 1991, p. 76
28. Puppi, Lionello, Andrea Palladio, Electa, Milano 2006
29. Wittkower, Rudolf, Architectural Principles in the Age of Humanism, Academy, London 1973, p. 69
30. http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:White_House_Washington.JPG
31. Palladio, Andrea, I Quattro Libri dell'Architettura, a cura di Marco Biraghi, Studio Tesi ,Itália 1992, p. 117
32. Palladio, Andrea, I Quattro Libri dell'Architettura, a cura di Marco Biraghi, Studio Tesi ,Itália 1992, p. 156
33. Ackermann, J.S., Palladio, Penguin Books, London 1991, p. 70
34. Palladio, Andrea, I Quattro Libri dell'Architettura, a cura di Marco Biraghi, Studio Tesi ,Itália 1992, pp. 224-225
35. Ackermann, J.S., Palladio, Penguin Books, London 1991, p. 64
36. <http://www.cini.it/en/visite-guidate>
37. Gonalo Pereira, 2012
38. Gonalo Pereira, 2012
39. Howard, Deborah, Venice Disputed: Marc'Antonio Barbaro and Venetian Architecture 1550–1600, Yale University Press, New Haven 2011, p. 83
40. Gonçalo Pereira, 2012
41. Wundram, Manfred, Andrea Palladio: 1508-1580: um arquitecto entre o renascimento e o barroco, Taschen, Kln 2004, pp. 228-229
42. Wundram, Manfred, Andrea Palladio: 1508-1580: um arquitecto entre o renascimento e o barroco, Taschen, Kln 2004, p. 236
43. <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/bruegel/>
44. Howard, Deborah, Venice Disputed: Marc'Antonio Barbaro and Venetian Architecture 1550–1600, Yale University Press, New Haven 2011, p. 83
45. Betto Bianca, L'iconografia della chiesa del SS Redentore in Venezia
46. San Giorgio Maggiore; in: Howard, Deborah, Venice Disputed: Marc'Antonio Barbaro and Venetian Architecture 1550–1600, Yale University Press, New Haven 2011, p. 122
47. Howard, Deborah, Venice Disputed: Marc'Antonio Barbaro and Venetian Architecture 1550–1600, Yale University Press, New Haven 2011, p. 117

48. http://www.flickr.com/photos/twiga_swala/4751661872/
49. Gonalo Pereira, 2012
50. Howard, Deborah, Venice Disputed: Marc'Antonio Barbaro and Venetian Architecture 1550–1600, Yale University Press, New Haven 2011, p. 101
51. Lewis, Douglas, The Drawings of Andrea Palladio, International Exhibition Foundation, Washington D.C. 1981, p. 194
52. Howard, Deborah, Venice Disputed: Marc'Antonio Barbaro and Venetian Architecture 1550–1600, Yale University Press, New Haven 2011, p. 101
53. http://www.cisapalladio.org/veneto/imma/14_f_2.jpg
54. Timofiewitsch, Wladimir, La Chiesa del Redentore, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969, imagem 17
55. Timofiewitsch, Wladimir, La Chiesa del Redentore, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969, imagem 16
56. http://venice-guide.com/Venice_San_Marco_Square.jpg
57. <http://www.flickr.com/photos/camping-casavio/5470790532/sizes/o/in/photostream/>
58. Bolgherini M.; Guerra A.; Modesti P, *Architetture delle Facciate: le chiese di Palladio a Venezia. Nuovi rilievi, storia, materiali*, Marsilio, Venezia 2010, p. 120
59. Bolgherini M.; Guerra A.; Modesti P, *Architetture delle Facciate: le chiese di Palladio a Venezia. Nuovi rilievi, storia, materiali*, Marsilio, Venezia 2010, p. 120
60. Bolgherini M.; Guerra A.; Modesti P, *Architetture delle Facciate: le chiese di Palladio a Venezia. Nuovi rilievi, storia, materiali*, Marsilio, Venezia 2010, p. 120
61. Gonalo Pereira, 2012
62. Gonalo Pereira, 2012
63. Timofiewitsch, Wladimir, La Chiesa del Redentore, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969, imagem 11
64. Timofiewitsch, Wladimir, La Chiesa del Redentore, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969, imagem 5
65. Gonalo Pereira, 2012
66. Gonalo Pereira, 2012
67. Gonalo Pereira, 2012
68. Gonalo Pereira, 2012
69. Gonalo Pereira, 2012
70. http://www.pantheon-institute.com/wp-content/uploads/2012/01/Pantheon_SP11.jpg
71. Palladio, Andrea, I Quattro Libri dell'Architettura, a cura di Marco Biraghi, Studio Tesi ,Itália 1992, pp. 340-341

72. <http://legacy.earlham.edu/~vanbma/20th%20century/images/AAFTNAS0.jpg>
73. http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/pound/tempio/tempio3.jpg
74. Sant' Andrea: <http://classconnection.s3.amazonaws.com/1890/flashcards/794230/jpg/sant'-andrea-head-on.jpg>; Tempio Malatestiano: http://farm3.staticflickr.com/2187/2460020776_ffc6d4f506.jpg; montagem: Gonçalves Pereira
75. Timofiewitsch, Wladimir, La Chiesa del Redentore, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969, imagem 6
76. Gonçalves Pereira, 2012
77. Gonçalves Pereira, 2012
78. Gonçalves Pereira, 2012; Timofiewitsch, Wladimir, La Chiesa del Redentore, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969, imagem 24
79. Gonçalves Pereira, 2012
80. <http://laliteraliteraria.files.wordpress.com/2011/02/vista-nave.jpg>
81. Timofiewitsch, Wladimir, La Chiesa del Redentore, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969, imagem 24
82. Timofiewitsch, Wladimir, La Chiesa del Redentore, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969, imagem 30
83. Gonçalves Pereira, 2012
84. Gonçalves Pereira, 2012
85. Gonçalves Pereira, 2012
86. Timofiewitsch, Wladimir, La Chiesa del Redentore, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969, p. 40
87. esquerda: Bolgherini M.; Guerra A.; Modesti P, *Architetture delle Facciate: le chiese di Palladio a Venezia. Nuovi rilievi, storia, materiali*, Marsilio, Venezia 2010, p. 23; direita: Gonçalves Pereira, 2012
88. alçado posterior: Redentor, restituição da relevo, Laboratorio di fotogrammetria, Università Iuav di Venezia (detalhe); alçado sobreposto: Timofiewitsch, Wladimir, La Chiesa del Redentore, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969, tavola g (detalhe); montagem: Gonçalves Pereira
89. Timofiewitsch, Wladimir, La Chiesa del Redentore, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969, imagem 29
90. Timofiewitsch, Wladimir, La Chiesa del Redentore, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969, imagem 25
91. http://www.arte.it/foto/orig/80/2013-Gesuati_church_Venice_May_09.jpg

92. Gonalo Pereira, 2012
93. Gonalo Pereira, 2012
94. Gonalo Pereira, 2012
95. Gonalo Pereira, 2012
96. Timofiewitsch, Wladimir, La Chiesa del Redentore, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969, imagem 33
97. Gonalo Pereira, 2012
98. Timofiewitsch, Wladimir, La Chiesa del Redentore, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969, imagem 61
99. Timofiewitsch, Wladimir, La Chiesa del Redentore, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969, imagem 36
100. Timofiewitsch, Wladimir, La Chiesa del Redentore, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969, imagem 38
101. Timofiewitsch, Wladimir, La Chiesa del Redentore, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969, imagem 34
102. http://i.images.cdn.fotopedia.com/egcedflhitn88-cANOEQkg1qk-ifill_1024x768/Venice/Religion/Churches/Il_Redentore/Il_Redentore.jpg
103. Gonalo Pereira, 2012
104. Timofiewitsch, Wladimir, La Chiesa del Redentore, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969, imagem 42
105. Timofiewitsch, Wladimir, La Chiesa del Redentore, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969, imagem 37
106. Timofiewitsch, Wladimir, La Chiesa del Redentore, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969, imagem 50
107. Timofiewitsch, Wladimir, La Chiesa del Redentore, Corpus Palladianum, vol. III, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Vicenza 1969, imagem 54
108. Palladio, Andrea, I Quattro Libri dell' Architettura, a cura di Marco Biraghi, Studio Tesi ,Itália 1992, p. 326
109. James Henry Chillman, <http://aarome.idra.info/show/index/id/23937>
110. <http://www.flickr.com/photos/greenmarlin/5264136372/>
111. <http://www.milanoneicantieridellarte.it/cms/wp-content/gallery/chiesa-di-san-fedele-interventi/01-pianta-chiesa.jpg>
112. http://www.lombardiabeniculturali.it/img_db/bca/LMD80/1/1/35_lmd80-00035_01.jpg
113. http://www.lombardiabeniculturali.it/img_db/bca/LMD80/1/1/35_lmd80-00035_02.jpg
114. <http://images.fineartamerica.com/images-medium-large/chiesa-del-gesu-in-piazza-del-gesu->

in-rome-fabrizio-ruggeri.jpg

115. http://1.bp.blogspot.com/_XGrwEv2JZIo/S9PAI2UQ9MI/AAAAAAAAASM/AVo6Z3-O0y0/s1600/Picture35.jpg
116. http://cdn.travelling.travelsearch.it/wp-content/uploads/2010/11/Duomo_milano1.jpg
117. Isermeyer, Christian Adolf, La concezione degli edifici sacri Palladiani; Bollettino del Centro Internazionale Andrea Palladio, n° XIV, Vicenza 1972, imagem 60
118. Howard, Deborah, Venice Disputed: Marc’Antonio Barbaro and Venetian Architecture 1550–1600, Yale University Press, New Haven 2011, p. 96
119. Wittkower, Rudolf, Architectural Principles in the Age of Humanism, Academy, London 1973, p. 92
120. Howard, Deborah, Venice Disputed: Marc’Antonio Barbaro and Venetian Architecture 1550–1600, Yale University Press, New Haven 2011, p. 96
121. Lewis, Douglas, The Drawings of Andrea Palladio, International Exhibition Foundation, Washington D.C. 1981, p. 185
122. Isermeyer, Christian Adolf, La concezione degli edifici sacri Palladiani, imagem 70, in: Bollettino del Centro Internazionale Andrea Palladio, n° XIV, Vicenza 1972, pp. 105-135
123. <http://www.architecture.com/LibraryDrawingsAndPhotographs/OnlineWorkshops/DrawingOutMeaning/01AndreaPalladio.aspx>
124. <http://www.dwell.com/slideshows/palladio-and-his-legacy-a-transatlantic-journey.html?slide=13>
125. <http://classconnection.s3.amazonaws.com/1538/flashcards/887799/jpg/andrea.jpg>
126. Howard, Deborah, Venice Disputed: Marc’Antonio Barbaro and Venetian Architecture 1550–1600, Yale University Press, New Haven 2011, p. 103
127. Palladio, Andrea, I Quattro Libri dell’Architettura, a cura di Marco Biraghi, Studio Tesi ,Itália 1992, p. 291
128. Palladio, Andrea, I Quattro Libri dell’Architettura, a cura di Marco Biraghi, Studio Tesi ,Itália 1992, p. 300
129. Palladio, Andrea, I Quattro Libri dell’Architettura, a cura di Marco Biraghi, Studio Tesi ,Itália 1992, p. 301
130. Palladio, Andrea, I Quattro Libri dell’Architettura, a cura di Marco Biraghi, Studio Tesi ,Itália 1992, p. 345
131. Palladio, Andrea, I Quattro Libri dell’Architettura, a cura di Marco Biraghi, Studio Tesi ,Itália 1992, p. 346
132. <http://www.panoramio.com/photo/8145856>
133. Palladio, Andrea, I Quattro Libri dell’Architettura, a cura di Marco Biraghi, Studio Tesi ,Itália

1992, p. 353

- 134. Palladio, Andrea, I Quattro Libri dell'Architettura, a cura di Marco Biraghi, Studio Tesi ,Itália 1992, p. 297
- 135. Howard, Deborah, Venice Disputed: Marc' Antonio Barbaro and Venetian Architecture 1550–1600, Yale University Press, New Haven 2011, p. 106
- 136. http://fotostudiolapiazzetta.blogspot.com/2012_08_01_archive.html
- 137. Howard, Deborah, Venice Disputed: Marc' Antonio Barbaro and Venetian Architecture 1550–1600, Yale University Press, New Haven 2011, p. 107
- 138. <http://aprontravel.com/apron-special/ottoman-istanbul/>
- 139. <http://anthrocivitas.net/forum/showthread.php?p=161487>
- 140. http://rolfgross.dreamhosters.com/Islam-Web/Chapter%206_files/IskeleCamiiUskudar.jpg
- 141. <http://i1.trekearth.com/photos/18936/selimiye.jpg>

